

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

ENTRE L'ÉCLATEMENT DE L'UNITÉ ET LE DÉSIR DE COMPLÉTUDE : ANALYSE DES
DYNAMISMES SYMBOLIQUES DE L'IMAGINAIRE CHEZ GAÉTAN SOUCY

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU

DOCTORAT EN LETTRES

PAR
VICKY MONTAMBAULT

JUILLET 2021

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN LETTRES (PH. D.)

Direction de recherche :

Hélène Marcotte	directrice de recherche
-----------------	-------------------------

Jury d'évaluation

Camille Deslauriers	présidente du jury
---------------------	--------------------

Bertrand Gervais	évaluateur externe
------------------	--------------------

Hélène Marcotte	directrice de recherche
-----------------	-------------------------

Jean-Pierre Thomas	évaluateur externe
--------------------	--------------------

Thèse soutenue le 7 mai 2021

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la dimension mythique des œuvres de Gaétan Soucy. Nous nous intéressons, de façon plus précise, aux dynamismes symboliques qui structurent l'imaginaire soucien. Dans le but de circonscrire les composantes de son imaginaire, nous posons l'hypothèse que l'écriture de Soucy se développe entre l'éclatement de l'Origine et le désir de complétude qui en résulte. L'éclatement et la complétude, constamment mis en tensions, influencent plus particulièrement les images liées au corps, à l'espace et à la mémoire. La première partie de la thèse cherche donc à définir les images se rapportant à la fragmentation, tandis que la deuxième approfondit celles qui concernent l'Unité.

Dans la première partie de la thèse, nous montrons que, dans l'imaginaire soucien, le corps se présente de façon morcelée, disloquée. Corps souffrants et membres épars habitent les différentes œuvres. Miroirs d'une souffrance interne plus dévastatrice encore, les corps violentés habillent une identité incertaine, trouble. Le temps qui passe inexorablement s'inscrit à même la chair des personnages, mais détruit les espaces du même souffle. Les protagonistes, à la recherche de leur identité, errent entre ruines et labyrinthes. Leur mémoire lacunaire ne les aide pas non plus à se définir.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avançons que même si nombre d'images liées aux corps, aux espaces et à la mémoire des personnages se rapportent à l'absence et à la part manquante, d'autres s'inscrivent dans une forme de totalité. Nous étudions en ce sens le thème de la dualité retrouvé dans les images qui touchent le corps

et l'espace. La duplicité chez Soucy pose invariablement la question de l'identité. Nous montrons enfin que si la mémoire des protagonistes se révèle incomplète, il apparaît malgré tout que différentes stratégies textuelles en viennent à combler les vides et à remplir les trous qui parsèment les œuvres. Le paradigme indiciaire, la mise en abyme et le recours à l'intertextualité représentent autant de moyens de pallier les manques.

Au terme de cette étude, il apparaît que les dynamismes symboliques structurant l'imaginaire soucien mettent en évidence le thème mythique du retour à l'Unité primordiale. Puisque le retour s'avère trop souvent impossible à réaliser ou au mieux éphémère, les tensions constantes entre fragmentation et complétude dessinent les contours d'un imaginaire éminemment nostalgique. Nous proposons ainsi, en guise de conclusion, une définition de la nostalgie à l'œuvre chez Soucy.

REMERCIEMENTS

Je tiens, en premier lieu, à remercier ma directrice de recherche, Hélène Marcotte. Il est impossible d'entreprendre un projet d'une telle envergure sans être accompagnée et soutenue par une personne en qui nous plaçons toute notre confiance et qui partage notre passion et notre enthousiasme pour le sujet de nos recherches. Merci infiniment, Hélène, pour ta présence constante au cours des dernières années, ton encadrement exemplaire et ta vive intelligence. Tu as su être le phare dont j'avais besoin pour me guider en chemin. Merci également à mon jury d'évaluation : Camille Deslauriers, Bertrand Gervais et Jean-Pierre Thomas. Vos commentaires pertinents et généreux m'ont permis de continuer à approfondir ma réflexion sur l'œuvre soucienne.

Je voudrais aussi remercier mes parents, Carole et Marcel, qui m'apprennent chaque jour l'amour inconditionnel qu'il est possible d'éprouver pour la vie, et ce, malgré le lot d'épreuves qu'elle nous apporte. Jamais je ne vous ai vu baisser les bras devant quoi que ce soit. La persévérance dont j'ai fait preuve pour mener à bien ce projet, c'est à vous que je la dois.

Merci enfin à David, mon conjoint. David, tu as terminé peu avant moi cette grande traversée doctorale. À plusieurs reprises, au cours des dernières années, nous avons été tentés tour à tour de tout abandonner. Mais le fait d'être dans le même bateau nous a permis de continuer et de tenir bon malgré les tempêtes. Jamais je n'ai accepté que tu visites une ville ou un pays sans moi ou que tu vives seul une grande aventure : flâner dans un bazar à Istanbul, dormir dans des chambres troglodytes en Cappadoce,

boire des mojitos en admirant les constructions de Dali en Espagne, écouter un opéra de Verdi à Vérone, descendre dans un volcan dans la Garrotxa, écrire une thèse, nous construire une maison de nos propres mains à Saint-Jean-sur-Richelieu. Deux corps séparés, mais unis par une mémoire commune, une mémoire qui se prolonge maintenant en deux petits êtres merveilleux : Emma et Josef. Merci, mes amours, vous qui me donnez chaque jour la preuve que l'imaginaire est l'une des plus belles et précieuses choses qui existent encore en ce monde. Vous êtes à vous deux mon plus extraordinaire voyage.

TABLE DES MATIÈRES

COMPOSITION DU JURY	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	v
TABLE DES MATIÈRES	vii
INTRODUCTION	10
Présentation générale du sujet de recherche.....	10
Présentation de l'auteur et de son œuvre.....	14
État présent de la question.....	18
Objectifs, hypothèses et problématique de recherche	23
Cadre théorique et méthodologique	26
<i>Les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand</i>	27
<i>Définitions de l'imaginaire</i>	33
<i>Définitions du mythe</i>	35
<i>Définitions du sacré</i>	41
Structure générale de la thèse.....	48
 PREMIÈRE PARTIE	
L'ÉCLATEMENT DE L'UNITÉ :	
ANALYSE DES IMAGES LIÉES À LA FRAGMENTATION	51
 CHAPITRE 1	
LE CORPS MORCELÉ.....	53
1.1. Les corps monstrueux ou les « plaies vivantes »	55
1.1.1. <i>Xavier ou le Frankenstein moderne</i>	61
1.1.2. <i>Le Juste Châtiment</i>	65
1.2. Les « corps-contenants »	69
1.2.1. <i>L'habit trop grand</i>	71
1.2.2. <i>Le corps-marionnette</i>	77
1.3. Le corps-viande	82
Conclusion	90

CHAPITRE 2

LES ESPACES DÉVASTÉS.....	93
2.1. Les espaces en ruine : un monde désordonné	96
2.2. Les espaces organiques	104
2.2.1. <i>Lorsque la ville prend vie : un monde en perte de sens</i>	105
2.2.2. <i>Les espaces grouillants et fourmillants : un monde angoissant et chaotique</i>	109
2.3. Les espaces ténébreux : <i>Fiat lux et facta est lux</i>	112
2.3.1. <i>Lazare, Prince des Ténèbres</i>	114
2.3.2. <i>La grande glaciation ou comment mourir de froid aux Enfers</i>	117
2.3.3. <i>Réminiscences apocalyptiques : un enfer imaginaire</i>	120
2.3.4. <i>Le labyrinthe en ruine de New York : un enfer capable de toutes les merveilles</i>	126
Conclusion	131

CHAPITRE 3

LA MÉMOIRE LACUNAIRE	133
3.1. La mémoire labyrinthique	135
3.1.1. <i>La mémoire occultée</i>	137
3.1.2. <i>La mémoire (dé)composée</i>	143
3.1.3. <i>La mémoire kaléidoscopique</i>	149
3.2. Une conception sacrée du récit	155
3.2.1. <i>L'importance des mots</i>	157
3.2.2. <i>Écrire pour ne pas devenir fou</i>	164
Conclusion	167

DEUXIÈME PARTIE

LE DÉSIR DE COMPLÉTUDE :

ANALYSE DES IMAGES LIÉES À L'UNITÉ	170
--	-----

CHAPITRE 4

LA DUALITÉ DES CORPS.....	172
4.1. L'archétype de l'androgynie	174
4.1.1. <i>Les androgynes souciens : corps ambigus et identités ambivalentes</i>	177
4.1.2. <i>Le symbolisme utérin : recreation d'une androgynie primitive</i>	181
4.1.3. <i>Au nom du père et du fils : brouillement et inversion des rôles familiaux</i>	184
4.2. Androgynie, doubles inversés et doubles similaires	189
4.2.1. <i>Alice « au pays des merveilles »</i>	190
4.2.2. <i>Ange et démon</i>	203
4.2.3. <i>Jean-Baptiste et Amédée Wilson : les doubles troubles</i>	211
Conclusion	220

CHAPITRE 5	
LA DUALITÉ DES ESPACES	222
5.1. L'espace de la <i>coincidentia oppositorum</i> et du redoublement : désir de relier et de confondre	224
5.2. L'espace sacré et le temps suspendu	229
5.3. Les espaces de la représentation	234
5.3.1. <i>Que le spectacle commence ! : esthétique grotesque et critique du réel.</i>	235
5.3.2. <i>L'angoisse du héron : pour ne pas voir le monde voler en éclats !</i>	243
5.3.3. <i>Des corps et décors.</i>	249
Conclusion	252
CHAPITRE 6	
COMBLER LES TROUS DE MÉMOIRE	254
6.1. Ruines textuelles et rayonnement des vestiges	256
6.1.1. <i>Le paradigme indiciaire</i>	257
6.1.2. <i>La mise en abyme</i>	263
6.2. Les récritures souciennes : intertextes bibliques et merveilleux	270
6.2.1. <i>Les récritures bibliques</i>	272
6.2.2. <i>Il était une fois au pays (dés)enchanté</i>	281
Conclusion	294
CONCLUSION	296
L'imaginaire soucien : un récit nostalgique	304
BIBLIOGRAPHIE	310

INTRODUCTION

Présentation générale du sujet de recherche

Si certains critiques considèrent que le recours au thème mythique de la remontée vers l'Origine dans la littérature actuelle ne s'avère qu'un simple « accès de fièvre nostalgique qui frapp[e] [la société] périodiquement¹ », d'autres interprètent plutôt sa présence comme une conséquence directe de la crise de l'Homme moderne. Pour Laurent Demanze, « le récit contemporain investit mélancoliquement le temps des origines² » et il résulte « d'une modernité en rupture d'héritage³ ». Selon lui, l'écrivain contemporain est un héritier incertain qui « échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée⁴ ». Maintes constantes thématiques rendent compte d'une Origine problématique et reviennent sous différentes plumes, de façon indéniable, et ce, autant dans la littérature contemporaine française que québécoise des dernières années : le fragment, le deuil, l'oubli, l'errance et le corps souffrant. Nous remarquons que ces topoï se rapportent tous à la perte, à l'effacement. Sans multiplier les exemples, nous

¹ Robert Dion, « Écriture contemporaine : Présentation », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 7.

² Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

survolerons ici, en guise de présentation du sujet, les œuvres de Ying Chen et de Marie Gagnier. Le symbolisme aquatique développé chez la première et la perte de la maison originaire chez la seconde témoignent d'une impossibilité d'atteindre l'Origine.

L'œuvre de Ying Chen offre sans conteste un exemple édifiant de recherche de l'Origine. Les premières lignes d'*Immobile*, pour ne citer qu'un exemple, composent le récit d'une mémoire obsédante et obsédée, celle d'une femme tournée vers son passé, ou plutôt vers ses passés, et évoquent une nostalgie première, archaïque :

Bien que je n'aie pas connu ma dernière mère, je me souviens toujours de la pénombre humide, de la chaleur écrasante de ce tunnel si étroit, coincé parmi tant d'organes digestifs, où la lumière est encore un rêve. Tout semble provenir de là, de la profondeur des origines coulent les premiers pleurs de l'être. Maintenant, je suis devenue moi aussi une origine [...] ⁵.

Se rappelant constamment ses vies antérieures, cette femme semble incapable de se définir par rapport au présent, flottant constamment dans un entre-deux non défini :

Car mon véritable problème réside dans une continuelle insatisfaction quant à ma vie précédente, laquelle me *ramène* sans appui dans le monde actuel, me *replonge* en vain dans une *mer* à jamais étrangère et pourtant familière, où aujourd'hui comme hier je confonds les *courants*, le corps suspendu et attaqué de toutes parts ⁶.

Le symbolisme aquatique qui se dégage de ce passage fait écho à l'incipit précédemment cité et situe d'entrée de jeu la protagoniste dans le monde utérin, celui qui, pour elle, s'apparente à l'Origine. En effet, la mère-mer, matrice originelle de toute vie, réfère à l'eau utérine et aux Eaux primordiales. Celles-ci renvoient à une fonction cosmogonique dans le symbolisme aquatique défini par Mircea Eliade et sont placées au cœur de la vision cyclique du temps. Or, ce monde utérin dont il est question chez

⁵ Ying Chen, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 41, nous soulignons.

Chen ne renvoie absolument pas à l'univers réconfortant de la mer-mère, puisque l'Origine, « pourtant familière » demeure « à jamais étrangère ». Loin de l'élément maternel protecteur, l'eau se révèle hostile. La jeune femme est constamment ramenée et replongée dans les ressacs de sa mémoire, menacée de se noyer, de se dissoudre, de disparaître complètement. Au terme de l'œuvre, la narratrice quitte le lecteur sur ces mots : « Tout sera alors fini. Tout recommencera⁷ ». La fin, omniprésente, se (con)fond dans l'Origine. Sur ce point, le roman de Chen illustre l'idée selon laquelle, dans la pensée mythique, l'eschatologie est perçue comme un préalable nécessaire à toute renaissance⁸.

Marie Gagnier, dans son roman *Tout s'en va*, utilise pour sa part une écriture qui oscille entre la vie et la mort, entre la (re)création et la destruction. Un soir de mai 1971, à « vingt-deux heures cinquante, la terre se met à bouger [...], les maisons tombent [...] »⁹. Trois enfants regardent la maison familiale « se couper en deux », puis tomber « dans le gouffre¹⁰ ». Le lieu de l'Origine se transforme pour ces petits en tombeau, puisque le trou avale du même coup les parents qui n'ont pas eu la chance de s'échapper. Jamais les enfants, même devenus adultes, ne réussiront à composer avec le vide laissé par cet anéantissement de l'Origine. Jamais ils ne pourront se retourner sur leur passé, puisqu'« [e]n arrière n'existe plus¹¹ ». Cette béance laissera des traces,

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ Il est possible de consulter à ce sujet la théorie de l'éternel retour développée par Mircea Eliade dans les œuvres suivantes : *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 247 p. ; *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971, 335 p. ; *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p. ; *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2002, 185 p.

⁹ Marie Gagnier, *Tout s'en va*, Montréal, Boréal, 2006, p. 170

¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹¹ *Idem.*

surtout chez le plus jeune, Mortimer, celui dont le nom est déjà marqué par la mort¹², celui qui se laissera, à l'exemple de ses parents, avaler par le vide, en sautant en bas du pont Laviolette. Mortimer causera la mort d'une fillette, la petite acrobate de Grande-Vallée, la seule qui détient la clé de l'énigme de ce roman. Car même dans les cahiers écrits par Mortimer, ceux qu'il a légués en guise de testament, les versions s'embrouillent et le doute plane.

Bien que particulièrement présent dans la littérature actuelle, le désir de retour à l'Origine lève également le voile sur des angoisses universelles et transhistoriques. Pour Eliade, par exemple, les peuples archaïques vivaient dans la préoccupation constante de ramener des événements qui auraient eu lieu « dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"¹³ » par la participation à une temporalité sacrée permettant de suspendre la durée profane de la vie. L'être humain, semble-t-il, cultive au plus profond de lui-même ce désir de maîtriser le temps, d'en combattre l'irréversibilité. Dans cette perspective, les questionnements sur l'Origine transcendent donc également les préoccupations immédiates d'une société donnée, puisqu'ils s'ancrent dans un fond anthropologique commun, de tout temps et de tous lieux.

Ces questionnements existentiels s'actualisent évidemment dans les créations de maintes époques. Certaines œuvres, selon André Siganos, auraient le pouvoir de faire descendre le lecteur au plus profond de lui-même, de sonder l'obscurité de son

¹² Son nom, par sa consonnance (Mortimer, mortimère, mortifère), est saturé de l'idée de la mort et rappelle la mort de la mère, donc de l'Origine.

¹³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

inconscient, « de goûter sa propre saveur mythique¹⁴ ». Les œuvres du Québécois Gaétan Soucy¹⁵, par l'imagerie foisonnante qu'elles proposent, se prêtent particulièrement bien à une telle lecture mythocritique. L'objectif général de notre thèse vise en fait une réflexion sur la dimension mythique de l'œuvre soucienne. Nous tenterons, plus précisément, de saisir les dynamismes inhérents à l'imaginaire soucien par le biais des structures symboliques qui l'organisent, et ce, dans le but de circonscrire les composantes d'une écriture qui nous apparaît se développer entre l'éclatement de l'Origine, la fragmentation de l'Unité primordiale, et le désir de complétude qui en résulte.

Présentation de l'auteur et de son œuvre

Issu d'une famille nombreuse, Gaétan Soucy voit le jour dans le quartier Hochelaga, à Montréal, le 21 octobre 1958. Né avec une malformation à la jambe gauche, Soucy garde de son enfance des souvenirs douloureux liés aux nombreuses chirurgies qu'il subit. Tout petit, il se découvre une passion pour la musique – il rêve de devenir pianiste – ainsi que pour la religion – sa mère se voit d'ailleurs dans l'obligation de faire venir le prêtre alors qu'il n'a que cinq ans. L'homme d'Église doit

¹⁴ André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, p. 107.

¹⁵ *Catoblépas*, Montréal, Boréal, 2001, 100 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *C*, suivi du numéro de page ; *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, 182 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *LPF*, suivi du numéro de page ; *L'Acquittement*, Montréal, Boréal, 1997, 123 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *A*, suivi du numéro de page ; *L'angoisse du héron*, Montréal, Le lézard amoureux, 2005, 61 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *AH*, suivi du numéro de page ; *L'Immaculée Conception*, Montréal, Boréal, 1999, 342 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *IC*, suivi du numéro de page et *Music-Hall !*, Montréal, Boréal, 2002, 391 p. Les prochains renvois à cet ouvrage de Gaétan Soucy seront intégrés dans le corps du texte entre parenthèses et signalés par *MH*, suivi du numéro de page.

alors expliquer au jeune Soucy qu'il ferait mieux de dormir la nuit, plutôt que de prier pour le salut des âmes égarées. On retrouve, disséminés dans ses œuvres, des échos de ces trois éléments biographiques. Ses récits sont effectivement truffés de personnages claudicants, d'amoureux de la musique et de fêrus de religion.

Adolescent, Soucy découvre la poésie romantique avec Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. *Une saison en enfer* restera pour lui l'une des meilleures œuvres jamais écrites. Aux prises avec de grands questionnements existentiels, il lit, à l'âge de 18 ans, *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Il découvre également l'œuvre de Samuel Beckett qu'il affectionne particulièrement. Soucy développe, durant cette période, différentes peurs ; on lui diagnostique alors une forme d'agoraphobie.

Il entreprend ensuite des études en physique et en mathématiques. Déchiré entre son désir de carrière scientifique et son intérêt pour la littérature et la philosophie, il dévore les œuvres de Platon, de René Descartes, de Baruch Spinoza, de Gottfried Wilhelm Leibniz et de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. De ce double attrait résultera un mémoire particulièrement remarqué sur la théorie transcendantale des sciences chez Emmanuel Kant : Soucy obtient, en 1980, une maîtrise en philosophie. Il entreprend alors l'écriture d'un premier roman, inachevé, qui met en scène des personnages japonais et, dans la foulée, il décide de partir étudier au Japon pendant quelques années. En plus de découvrir la langue et la culture nippones, il devient amoureux d'une femme avec laquelle il aura une petite fille prénommée Sayaka. De retour au Québec, il enseigne, à partir de 1990, la philosophie au cégep Édouard-Montpetit, à Longueuil. Il décède subitement en 2013, à l'âge de cinquante-quatre ans, d'une crise cardiaque.

Soucy se consacre à l'écriture de façon plus sérieuse assez tard dans sa vie et malgré seulement six titres publiés, il est particulièrement estimé par la critique. Son premier roman paraît au Québec, sous le titre *L'Immaculée Conception*, aux Éditions Laterna Magica. En France, on refuse en revanche de le publier sous ce nom, puisque ce dernier correspond déjà au titre d'un recueil surréaliste publié par André Breton et Paul Éluard, dans les années 1920. C'est donc sous le titre *8 décembre* que le premier roman de Soucy pénètre le marché français. Cette publication lui vaut les honneurs lors du Festival du Premier roman de la ville de Chambéry. Même s'il obtient le Grand Prix du livre de Montréal pour son second roman, *L'Acquittement* (1997), c'est sa troisième œuvre, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), qui lui vaut la célébrité. Écrit en seulement quelques semaines, le roman est conçu selon Soucy dans une sorte « d'urgence d'écrire¹⁶ ». L'auteur confie avoir « l'impression d'être possédé par une voix¹⁷ », celle d'Alice, la bouleversante narratrice de son récit. De peur de perdre cette voix, Soucy travaille sans relâche et ne dort pas plus de deux heures par nuit. Le résultat est stupéfiant. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* obtient le Prix du public La Presse/Salon du livre de Montréal en 1999 et, la même année, le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec. Traduite dans plus de vingt langues, l'œuvre impressionne la critique autant par son style d'écriture poétique et original que par son esthétisme particulier qui entremêle habilement l'horreur subie par Alice, une jeune fille isolée, et l'humour dont elle fait preuve pour affronter le monde. Le personnage

¹⁶ Luc Abraham, « Entretien avec Gaétan Soucy : confidences sur l'écritoire », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

d'Alice est repris dans la pièce dramatique *Catoblépas*, présentée comme étant la suite du roman. Mise en scène par Denis Marleau, cette pièce est créée par le théâtre Ubu, en mai 2001. En 2003, Soucy obtient le Prix des libraires pour son roman *Music-Hall !*. *L'angoisse du héron* (2005) – d'abord paru en 2004 dans sa traduction anglaise, *The Anguish of the Heron* –, bref récit qui étonne par le changement de ton, est la dernière œuvre de Soucy, œuvre qui est somme toute passée inaperçue. Ces six ouvrages forment le corpus à partir duquel nous allons tenter de dégager les structures de l'imaginaire soucyen. Le seul titre que nous n'avons pas retenu est *N'oublie pas, s'il te plaît, que je t'aime*, un ouvrage posthume qui paraît en 2014. Ce livre, qui explore la forme épistolaire, n'était qu'à l'état de projet lors de la mort abrupte de l'auteur. Comme dans tous les processus de création, rien n'est déterminé avant la toute fin de l'écriture et la question se pose alors de savoir à quoi aurait exactement ressemblé cette œuvre une fois achevée. Qui plus est, la partie réalisée par Soucy, soit la lettre de Philippe, un professeur amoureux d'Amélie, l'une de ses étudiantes, compte pour bien peu dans l'ensemble de l'ouvrage. Différents auteurs (Suzanne Côté-Martin, Catherine Mavrikakis, Pierre Jourde et Sylvain Trudel) ont été mandatés pour se glisser dans la peau d'Amélie et apporter leur version de l'histoire. Bien que ce jeu littéraire ne soit pas dénué d'intérêt, il questionne davantage l'acte de lecture en lui-même. Car au lieu de chercher à intégrer l'imaginaire soucyen, chaque version de la réponse d'Amélie remet en question la capacité de compréhension du lecteur de la lettre de Philippe ou du personnage en tant que tel. Ce n'est pas que les autres œuvres de Soucy soient exemptes de ce que la critique actuelle nomme les narrations problématiques¹⁸, au

¹⁸ Sur les narrations problématiques (trois types de configurations y sont présentés : les narrations ambiguës, impossibles et indécidables), il est possible de consulter le numéro de revue suivant : Andrée

contraire, mais, pour nous, cette dernière parution ne peut s'avérer aussi représentative de l'imaginaire soucien que les six premiers titres publiés, puisqu'elle convoque d'autres auteurs, et donc d'autres imaginaires, que celui qui nous intéresse.

État présent de la question

Bien que le parcours littéraire de Gaétan Soucy ait été particulièrement bref – une période de tout au plus dix ans – et qu'il ne soit formé que de six titres, il existe, malgré tout, bon nombre d'études consacrées à son œuvre. La plupart des chercheurs se sont penchés sur la problématisation de l'autorité narrative exploitée dans ses œuvres. Nombreux sont les critiques à avoir approfondi le fonctionnement particulier des œuvres souciennes construites à l'aide de multiples intrigues et portées par des voix dont la fiabilité ne peut qu'être remise en question¹⁹. D'autres ont identifié certains

Mercier et Marion Kühn (dir.), « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, 141 p.

¹⁹ À ce sujet, il est possible de consulter, entre autres, l'étude de Viviane Asselin : *Lieux de subversion : pour une métalecture de L'Acquittement de Gaétan Soucy*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, 110 p., celle de Francis Langevin : *Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain*, thèse de doctorat, Rimouski, Université du Québec à Rimouski (en association avec l'Université Charles-De-Gaulle, Lille 3), 2008, 337 p., celle de Marc-André Marchand, *Des singularités narratives comme manifestations d'une problématisation de l'autorité narrative chez Magini, Yergeau et Soucy. Enjeux et jeux d'écriture dans trois romans contemporains québécois*, mémoire de maîtrise, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2011, 96 p., celles de Nicolas Xanthos : « Fiction du contemporain : d'une structure énigmatique et de sa pensée du temps », dans Marie-Christine Weidmann-Koop (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : entre tradition et modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 325-334 ; « Les retours de Saint-Aldor : réflexions sur la transfictionnalité des lieux chez Gaétan Soucy », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene/ Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-247 et « Le vaste plan et l'incompréhension du pêcheur : forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3, (87) 2004, p. 111-130.

thèmes prédominants comme la mort²⁰, le pardon et la faute²¹. Enfin, malgré le fait que seule une des six œuvres propose une jeune narratrice (une adolescente d'environ 15 ou 16 ans selon les indices disséminés dans l'œuvre) comme voix narrative principale, maints chercheurs ont concentré leurs analyses sur l'utilisation d'un narrateur-enfant²². Certes, ces études narratologiques et thématiques permettent une lecture précise des procédés et des modalités d'écriture employés par cet auteur. Et même si nous n'avons pas explicitement recours à ces analyses – notre recherche concerne davantage les structures symboliques sur lesquelles repose l'imaginaire soucien –, il importe de souligner qu'elles nous ont permis d'approfondir certains aspects du travail de l'auteur étudié et de mieux saisir le fonctionnement interne de ses textes.

En établissant ce bilan de la production critique qui concerne notre corpus, une analyse, cependant, a particulièrement retenu notre attention : *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*²³. Dans cette thèse, Marie-Hélène Voyer identifie les traits définitoires des « espaces

²⁰ À ce sujet, il est possible de consulter les analyses de Jean-François Chassay : « Ruser avec la mort », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 597-602, « Seul, trois fois plutôt qu'une », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, (58) 1994, p. 215-219 et celle de Michel Biron : « Autour de quelques morts », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, (71) 1999, p. 407-412.

²¹ À ce sujet, il est possible de consulter l'analyse de Francine Bordeleau : « Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 13-15, ainsi que le chapitre 4 du mémoire de Viviane Asselin, *op. cit.* : « Lecture thématisée. Le pardon et la faute/La faute du pardon ».

²² À ce sujet, il est possible de consulter l'analyse de Georges Desmeules et Christiane Lahaie, « De quelques personnages enfants », *Québec français*, n° 122, 2001, p. 80-82, celle de Jean-François Hamel : « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 93-118 et celle de Daphnée Lemelin : *Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans Le souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure! de Bruno Hébert*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009, 92 p.

²³ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2014, 349 p.

incertains » retrouvés dans les romans français et québécois actuels. Elle en arrive à répertorier les figures spatiales les plus représentatives du caractère mouvant de la spatialité : la ruine, la prison, le bunker, le seuil, la frontière et le labyrinthe. Les chapitres consacrés à la ruine nourriront particulièrement nos réflexions, puisque cette image s'est imposée comme centrale dans notre étude. Si Voyer étudie la ruine à travers la spatialité du roman *Music-Hall !* de Soucy, nous entendons, pour notre part, montrer qu'elle n'est pas que spatiale, car elle laisse des traces également sur la mémoire, sur le corps et l'identité des personnages dans chacune des œuvres.

Outre la revue critique qui se rapporte à l'auteur, un tour d'horizon de ce qui a été écrit sur la question des Origines s'avère également essentiel. Du côté québécois, nombreuses sont les études littéraires qui abordent le thème du retour à l'Origine. Il est toutefois possible de constater qu'elles explorent le plus souvent des réflexions identitaires relatives à la langue et à la question nationale, de même que la volonté de définir la spécificité d'une littérature québécoise. Par exemple, par le biais d'une lecture mythanalytique²⁴ du roman québécois (1960-1990), Monique Boucher s'intéresse à la

²⁴ Les approches mythocritique et mythanalytique se distinguent notamment quant à l'objet étudié : la première privilégie les œuvres littéraires et artistiques en elles-mêmes, la seconde, le rapport de l'œuvre à la société. La mythanalyse tend à globaliser et remonte plus loin dans le temps. Elle permet de cerner les grands symboles d'une société donnée, ses mentalités, son être collectif. Selon la définition de Gilbert Durand, elle consiste en une « analyse des mythes en tension dans une certaine société, à une certaine époque » (*L'âme tigrée. Les pluriels de la psyché*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 152). En d'autres mots, elle cherche à révéler l'inconscient collectif. Dans l'un de ses ouvrages, Pierre Brunel présente ces deux théories relatives à l'étude du mythe en littérature. Il signale que le terme de « mythanalyse » appartient d'abord à Denis de Rougemont. Dans *Les Mythes de l'amour*, publié en 1961, Denis de Rougemont précise que son objet est double, et que, par conséquent, il nécessite une double méthode. La mythanalyse est à la fois une étude littéraire et une étude de la société de l'œuvre. Ce terme est formé à partir de celui de « psychanalyse », mais la mythanalyse étudie la psyché collective et non la psyché individuelle. Le terme « mythocritique » est pour sa part créé à partir de celui de « psychocritique » et la paternité en est attribuée à Gilbert Durand. Pour l'anthropologue, la mythocritique « prend pour postulat de base qu'une "image obsédante", un symbole moyen peut être [...] intégré à une œuvre » (Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 48). En somme, toute

question de l'Origine, en analysant la thématique de l'enfance dans son mouvement vers celles de la terreur et de l'errance, deux thématiques qui marquent la littérature québécoise des années suivant la Révolution tranquille. Si Gilles Marcotte conclut à une immaturité littéraire lorsqu'il passe en revue les personnages et les thèmes québécois²⁵, Boucher y voit quant à elle une « tentative de trouver une voie littéraire originale [qui] semble correspondre à la quête d'identité et qui serait en quelque sorte une conséquence de l'imaginaire collectif²⁶ ». La dynamique symbolique qui anime le récit québécois de l'enfance trouverait « [ses] racines dans un questionnement sur les origines, soit, mais aussi dans les romans du Terroir qui, exaltant le cercle familial et l'intimité, ont en quelque sorte préparé le terrain symbolique²⁷ ». Boucher explique la quête de l'Origine présente dans le roman québécois jusqu'en 1990 comme un regard constructif sur notre passé collectif, puisque celui-ci est bel et bien présent et qu'il ne s'apparente pas à un paradis perdu.

La question de l'Origine qui occupe les chercheurs au Québec semble donc surgir dès que l'on réfère à la façon dont s'est constituée notre littérature et toujours en relation avec le rapport identitaire du peuple québécois qui se construit au même moment. La quête des Origines imprègne également des thématiques québécoises abondamment exploitées dans les récits littéraires et la poésie d'hier à aujourd'hui : la perception mythique de la terre comme Centre du monde dans la littérature du Terroir

mythanalyse s'appuie d'abord sur une mythocritique et toute mythocritique permet d'ouvrir vers une mythanalyse.

²⁵ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait, essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, 194 p.

²⁶ Monique Boucher, *L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, 2005, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 47.

du début du XX^e siècle²⁸, les réécritures des mythes du Retour aux sources et l'utilisation de figures d'altérité dont celles du Métis et de l'Indien²⁹, la quête de la Pureté à travers le thème et la figure de l'enfant³⁰ et le traitement des figures du Père et de la Mère³¹.

Pour conclure cette partie, mentionnons que notre thèse cherche à se distinguer des autres études par le choix d'un auteur qui n'est jamais au premier abord reconnu pour la dimension mythique de ses œuvres. Nous n'avons trouvé, jusqu'à présent, aucune analyse qui traite des structures symboliques et mythiques par lesquelles

²⁸ À ce sujet, il est possible de consulter l'anthologie C.-H. Grignon, G. Guèvremont, A. Laberge, Ringuet, A. Rivard. *Trois visions du terroir : récits et nouvelles*, parue chez XYZ, en 2008. André Vanasse et Josée Bonneville y définissent trois visions du Terroir : la vision naturaliste, la vision réaliste et la vision idéaliste. C'est surtout à travers cette dernière vision, dont Adjutor Rivard est l'un des principaux représentants, que la terre est (re)présentée de façon mythique, c'est-à-dire comme étant le Centre du monde. Nous pensons également à l'ouvrage de Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Nota bene, 2007, 303 p.

²⁹ Jean Morency, entre autres, se penche depuis plusieurs années sur ces questions : *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, 1994, 258 p., *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, 551 p. et, en collaboration avec Jeanette M. L. den Toonder et Jaap Lintvelt, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, 360 p.

³⁰ Il est vrai que la figure et le thème de l'enfant ont été particulièrement exploités dans la littérature québécoise d'hier à aujourd'hui. Nous pensons, entre autres, à *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965), de Marie-Claire Blais, mais aussi, aux écrits de Réjean Ducharme et d'Anne Hébert dans lesquels l'enfance s'impose parfois avec une telle persistance qu'elle apparaît indissociable de l'œuvre dans son ensemble, devenant ainsi un passage obligé, l'une des clefs fondamentales de la compréhension de l'œuvre. Développant également un univers qui se centre sur l'enfant, sont notamment parus *Le souffle de l'harmattan* (1986), de Sylvain Trudel, et, plus récemment, *C'est pas moi, je le jure !* (1997), de Bruno Hébert, ainsi que *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), de Gaétan Soucy, l'une des œuvres faisant partie du corpus de notre thèse.

³¹ Concernant la question du Père et de la Mère dans la littérature québécoise, nous renvoyons le lecteur aux études de Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene, 1999, 331 p. ; *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, 428 p. et à celle de François Ouellet, *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Nota bene, 2002, 154 p.

l'univers soucien s'organise de façon si singulière. Aussi, notre recherche se veut-elle une mythocritique d'un imaginaire particulier et non une mythanalyse ; la remontée vers l'Origine ne sera pas nécessairement envisagée dans son rapport au contexte québécois contemporain, contrairement à plusieurs études réalisées jusqu'ici. Évidemment, il va de soi qu'une œuvre ne peut jamais être affranchie du monde dans lequel elle voit le jour. En revanche, contribuer à l'avancement de réflexions plus générales sur l'imaginaire et l'analyse symbolique nous intéresse davantage qu'établir des considérations sociocritiques. Cette lecture mythocritique ne nous empêchera toutefois pas de signaler au passage, lorsque cela sera pertinent, des pistes et des commentaires qui ouvrent sur le social. Comme le signale Pierre Brunel lorsqu'il reprend les propos de Gilbert Durand, « "[l]a mythocritique doit dévoil[er] un système pertinent de dynamismes imaginaires"³² ». Cependant, il poursuit en soulignant que la mythocritique, en identifiant les grandes structures de l'imagination d'un moment culturel précis, nécessairement, « débouche sur une mythanalyse³³ ».

Objectifs, hypothèses et problématique de recherche

Nous avons esquissé précédemment l'idée selon laquelle tout retournement vers l'Origine comporte une dimension eschatologique intrinsèque :

La recherche du Temps mythique, de l'Espace nouveau, de l'Enfance divine, du Paradis perdu, du Pays sans nom, la quête du Graal, autant d'expressions de l'inquiétude de l'homme, de sa nostalgie d'un état qui dépasse l'histoire au sens ordinaire pour renvoyer à une historicité constitutive du sujet humain. Une telle historicité constitutive est l'aventure même de l'homme en route vers son Origine; plus précisément dans son Historicité, l'homme découvre sa propre distance intérieure; il n'éprouve

³² Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, op. cit., p. 39.

³³ *Idem*.

de paradis que comme perdu et la terre natale que comme un lieu d'où il est exilé, et alors la recherche de l'origine devient un chemin vers la fin³⁴.

Le personnage soucien se présente ainsi : un être séparé de, arraché à, son Origine, qu'elle revête la forme de la dualité de l'être, de la famille, de l'enfance. En quête de son identité, il évolue dans un monde incertain au bord de l'épuisement. C'est donc à travers un imaginaire de la fin³⁵ que le personnage tente malgré tout de se (re)construire et d'organiser un chaos intérieur reflétant celui qui l'entoure. Prenant conscience d'un morcellement originel, de la séparation d'avec un Tout qui les transcende, les protagonistes souciens désirent la complétude, cherchent à atteindre une certaine forme d'Unité. Ils multiplient d'ailleurs les voies pour y parvenir – empruntant souvent celles qui sont liées au sacré – mais sans jamais vraiment y arriver. Les imaginaires qui se nourrissent de la tension constante entre ces deux pôles, celui de la fragmentation et cet autre de la complétude, engendrent, selon nous, des images singulières. Dans le cas de Soucy, l'image de la ruine s'impose comme une figure incontournable structurant son imaginaire.

Par ailleurs, si, pour Monique Boucher, l'univers symbolique qui accompagne le récit des années 1960-1990 semble marqué par une prédominance du *Régime*

³⁴ Julien Naud, *Structure et sens du symbole. L'imaginaire chez Gaston Bachelard*, Montréal, Bellarmin, 1971, p. 223.

³⁵ Quelques critiques québécois ont développé, ces quinze dernières années, une réflexion autour de l'imaginaire de la fin : Anne Elaine Cliche et Bertrand Gervais (dir.), « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », *Figura*, n° 2, 2001, 194 p. ; Bertrand Gervais, « À qui la faute ? Marques de corruption et signes de la fin chez Hawthorne », conférence donnée à Aix-en-Provence, 2003 ; Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes, Logiques de l'imaginaire tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, 227 p. ; Bertrand Gervais, Jean-François Chassay et Jean-François Côté, *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, 200 p. ; Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 220 p. et « L'imaginaire de la fin » *Spirale*, n° 228, 2009, p. 110-111.

Nocturne de l'image, il en va, selon nous, différemment dans les œuvres de Soucy. Une lecture mythocritique devrait du moins permettre de démontrer que l'univers littéraire soucien participe abondamment au *Régime Diurne* de l'imaginaire durandien, et ce, même si nombre d'images essaient autour du *Régime Nocturne*, puisqu'il met en scène des images qui convergent autour d'une même représentation du temps, soit celui qui s'écoule, qui fuit, qui détruit. Contrairement à la représentation du temps sous le *Régime Nocturne*, qui est davantage maîtrisé et où les peurs sont euphémisées, la temporalité gouvernée par un *Régime Diurne* révèle son côté dévastateur. Cependant, et c'est ce constat qui nous intéresse particulièrement, dans les œuvres souciennes se profilent maintes images et s'élaborent différentes stratégies d'écriture qui représentent autant de tentatives pour pallier l'éclatement de l'Origine dans le but d'accéder à une certaine forme d'Unité, de complétude. Elles renvoient à une entreprise totalisante en intégrant en leur sein la tension entre deux pôles contraires, à la *coincidentia oppositorum*, la connivence des contraires, que l'on rencontre chez Eliade et Durand. Nous interrogerons donc les images afin de déterminer si les oppositions présentes dans l'imaginaire soucien mettent l'accent sur les différences et la séparation (*Régime Diurne*) qui les constituent, ou visent plutôt à les réunir (*Régime Nocturne*).

Parmi les images et les stratégies qui, de prime abord, soulignent une forme d'harmonie tensionnelle dans l'imaginaire soucien, en plus de la ruine, il y a, entre autres, la thématique du double, exploitée dans toutes les œuvres, l'archétype de l'Androgyne et le recours à l'intertextualité, qui vise à combler une parole lacunaire. Les mots chez Soucy sont envisagés comme autant de « poupées de cendres » (*LPF*, p. 158) : la langue échappe, se dissout, fuit et « men[t] toute seule » (*MH*, p. 160).

D'autres fois, c'est qu'il ne semble pas exister de mots pour rendre compte de la douleur des protagonistes : « Nous sommes pauvres de tout ce qu'on ne sait pas nommer » (*LPF*, p. 158), s'exclame Alice. Outre l'intertextualité, le recours au grotesque devient possiblement lui aussi une stratégie textuelle afin d'unifier les contraires dans le but de créer une Unité.

Notre thèse se veut donc une contribution aux travaux se rapportant à l'analyse symbolique, plus particulièrement à l'analyse des structures symboliques de l'imaginaire soucien. Ce dernier présente un foisonnement d'images (symboles, archétypes et schèmes) qui se prêtent particulièrement bien à une lecture éclairée par les théories sur l'imaginaire (Pierre Brunel, Gilbert Durand, Mircea Eliade, André Siganos et Jean-Jacques Wunenburger). Nous avançons que l'univers soucien s'organise et se structure, entre autres, à partir de la ruine. Cette image nous permettra de pénétrer au cœur même de cet imaginaire singulier afin d'interroger les structures symboliques qui y sont définies. Quelles sont les représentations mythiques utilisées pour rendre compte de la recherche de l'Origine ? La réécriture de certains thèmes mythiques engendre-t-elle des images particulières et des procédés d'écriture singuliers ? De quelles façons représente-t-on le temps, l'espace, le corps à travers une écriture qui problématise l'Origine ? Voilà autant de questions auxquelles nous souhaitons apporter quelques éléments de réflexion au terme de cette recherche.

Cadre théorique et méthodologique

Afin de mettre au jour la dimension mythique de l'imaginaire soucien et de définir les dynamismes qui lui sont propres, nous prendrons essentiellement appui sur

les structures anthropologiques de l'imaginaire étudiées par Gilbert Durand, le traitement des mythes proposé par Pierre Brunel et les réflexions sur le sacré développées par Mircea Eliade et Jean-Jacques Wunenburger³⁶. Notre hypothèse principale reposant sur l'idée selon laquelle l'imaginaire soucien s'élaborerait entre l'éclatement de l'Origine et le désir de complétude qui en découle, le modèle durandien s'est avéré l'un des plus aptes à expliciter les dynamiques liées à la séparation (*Régime Diurne*) et à la totalisation (*Régime Nocturne*). Nous nous efforcerons donc de circonscrire la théorie durandienne avant d'esquisser ce que nous entendons par « imaginaire », « mythe » et « sacré », trois concepts qui reviendront constamment au fil de la thèse.

Les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand

Les premières pages de l'introduction de Gilbert Durand aux structures anthropologiques de l'imaginaire montrent à quel point la pensée occidentale a eu comme tradition de dévaluer l'image et le symbole sur le plan ontologique³⁷. Toutefois, dans l'effervescence des théories sur le mythe, sur le symbole et sur l'imagination provenant de toutes sortes de domaines, il y a, au XX^e siècle, une réelle intention de (re)valoriser le rôle de l'imaginaire (la psychanalyse de Sigmund Freud, la psychologie

³⁶ Nous enrichirons notre propos par la contribution d'autres auteurs lorsque nous approfondirons certains points particuliers. Au fil des chapitres, il sera possible de croiser, entre autres, les réflexions de Pierre Ancet, de Jean Foucart et de Georges Canguilhem sur le corps monstrueux ; celles de Bertrand Gervais et d'André Siganos sur l'imaginaire labyrinthique ; celles de Nicole Fernandez Bravo et d'Otto Rank sur la thématique du double, celles de Mikhaïl Bakhtine sur le réalisme grotesque ; celles de Carlo Ginzburg sur le paradigme indiciaire et celles de Nathalie Piégay-Gros sur l'intertextualité. Les notions retenues concernant ces diverses théories seront explicitées au fur et à mesure qu'elles se présenteront dans la thèse.

³⁷ Gilbert Durand, « Introduction », dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 15-66.

des profondeurs de Carl Gustav Jung, les études en anthropologie, en ethnologie et en histoire des religions, etc.). Durand se rend compte qu'il n'y a que deux façons de concevoir l'imaginaire dans ces champs de savoir : soit d'un point de vue intérieur à l'humain, c'est-à-dire que l'imaginaire se construirait à partir de soi (physique, psychique), soit d'un point de vue extérieur à l'humain, c'est-à-dire que l'imaginaire serait plutôt façonné par notre environnement. C'est le sempiternel débat nature/culture. Mais pour l'anthropologue, il apparaît évident que l'imaginaire provient à la fois et de l'individu et de l'environnement qui l'entoure. C'est l'une des hypothèses essentielles sur laquelle repose tout son modèle.

Si Eliade s'intéresse aux différentes modalités du sacré qui sont communes aux peuples qu'il étudie, Durand, pour sa part, s'attarde plutôt aux images, aux symboles et aux représentations qui apparaissent comme des constantes de l'imaginaire. Pour définir sa théorie, il va analyser et classer les symboles à partir des données fournies par la littérature, plus particulièrement la poésie ; les arts en général, surtout la peinture ; l'histoire des religions, avec les théories d'Eliade (notions de sacré, du symbolisme du Centre, de déesse-mère, des symboles terrestres et célestes, etc.) ; les données fournies par l'anthropologie et l'ethnologie (Claude Lévi-Strauss) ; la sociologie (Emile Durkheim) ; la psychanalyse de Sigmund Freud, notamment ses études sur le rêve ; la psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung, auquel il emprunte la notion d'archétype ; la psychologie de Jean Piaget ; la réflexologie de l'école betcherevienne et ses études du cerveau du nouveau-né. L'œuvre de Durand se présente donc comme une tentative d'exploration de l'imaginaire de l'Homme, des sociétés et des civilisations par la coordination de différents champs de savoirs.

L'archétypologie a d'abord été élaborée par l'anthropologue afin d'étudier les mythes. Dans son ouvrage paru pour la première fois en 1960, réédité plus d'une dizaine de fois depuis, Durand propose de comprendre le mythe, comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit³⁸ ». Il peut être décrit à l'aide des thèmes et des motifs exploités, de la spécificité de la spatiotemporalité mise de l'avant, des intrigues développées, mais il doit également être interprété, puisque les images (les symboles, les schèmes et les archétypes) sont toujours polysémiques. En étudiant les constantes symboliques à partir des champs disciplinaires énumérés précédemment, Durand en arrive à la conclusion qu'il existe certaines images primordiales, qu'il appellera « archétypes », qui sont des images universelles particulièrement stables. Et, de ces images stables et universelles, découlent d'autres images qui, elles, varient davantage selon les peuples et les époques : ce sont les « symboles ». Quant à la notion de « schème », l'anthropologue explique que « [l]e schème est une généralisation dynamique et affective de l'image³⁹ ». Autrement dit, le schème est le dynamisme à la base de la création de l'image. Il s'incarne dans les actions motrices, emblématisées par les verbes. Le raisonnement de Durand est donc le suivant : les représentations imaginaires se construisent à partir de l'individu, ce qui explique que les archétypes se retrouvent dans tous les imaginaires, indifféremment des lieux et des époques, mais aussi à partir de notre environnement, et ce, dans un échange perpétuel. Il nommera

³⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 64.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

trajet anthropologique, cette position théorique : « [...] il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire dans l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social⁴⁰ ». Dans le cadre de la présente étude, les concepts de « symbole », d'« archétype » et de « schème » seront entendus dans le sens durandien. Le concept d'« image », quant à lui, est défini dans une perspective plus large et réfère à la fois aux symboles, aux archétypes et aux schèmes répertoriés dans son désormais célèbre tableau isotopique des images⁴¹. Bien que Durand ne traite pas de la ruine en tant que telle, nous avons choisi d'utiliser la dénomination générale d'« image » pour la traiter. Semblable au symbole, la ruine nous semble posséder une force d'irradiation, pour emprunter la terminologie brunellienne, assez grande pour influencer les différentes composantes du texte.

Selon la théorie durandienne, les productions de l'imaginaire peuvent se regrouper en trois grandes familles (schizomorphes, synthétiques, mystiques⁴²) qui, elles-mêmes, se rapportent à deux grandes constellations: le *Régime Diurne* de l'image (incluant les structures schizomorphes) et le *Régime Nocturne* de l'image (incluant les

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 506-507.

⁴² Nous précisons au passage que les images, pour Gilbert Durand, s'enracinent dans trois systèmes réflexologiques qui dominent l'infrastructure de l'imaginaire : les réflexes posturaux régissent la station verticale (structures schizomorphes), les réflexes copulatifs sont dominés par la rythmique corporelle (structures synthétiques) et les réflexes digestifs sont associés à l'ingestion et à l'expulsion (structures mystiques). Ce sont ces réflexes primaires qui donnent lieu aux trois grandes familles de l'image. Sur le plan théorique, on peut affirmer que les images s'inscrivent dans un trajet anthropologique qui commence au plan neurobiologique pour s'étendre au plan culturel. Toutefois, en postulant une genèse réciproque, ce qui importe pour Durand, c'est l'incessant va-et-vient entre les deux niveaux de l'imaginaire, le biologique et le culturel, de même qu'entre l'imaginaire individuel et collectif.

structures synthétiques et mystiques). Les symboles, les schèmes et les archétypes qui constellent autour de l'imaginaire diurne renvoient au visage dévastateur du temps, tandis que ceux qui constellent autour de l'imaginaire nocturne se rapportent au temps que l'on cherche à maîtriser. Durand identifie trois attitudes que notre imagination peut adopter face à l'angoisse du temps et de la mort : on peut l'attaquer de front avec des armes à la mesure des dangers (structures schizomorphes, aussi appelées héroïques) ; on peut tenter de maîtriser le temps en le neutralisant, en le rendant cyclique (structures synthétiques) ; on peut contrôler les dangers de la structure héroïque en euphémisant les dangers (structures mystiques). Les structures schizomorphes renvoient aux images de la frontière, de la barrière et de la limite. Ces images constellent autour du schème *diaïrétique*, le schème de la séparation, mais il convoque également son opposé : celui de la réunion. Le *Régime Diurne*, dont relèvent les structures schizomorphes, est celui de l'antithèse par excellence. Dans le cadre de la thèse, nous avons regroupé les images et les thématiques souciennes associées à la fragmentation, donc à la séparation, dans la première partie (le morcellement des corps, la dévastation des espaces et la mémoire incomplète). Les structures synthétiques sont elles aussi associées aux oppositions, mais qui s'harmonisent dans une *coincidentia oppositorum*, une harmonie des contraires. Elles regroupent des images liées au rythme et au cycle, comme l'androgynisme ou l'arbre. Les structures mystiques sont associées, quant à elles, à une dominante digestive. On y retrouve des images se rapportant à la descente, à l'avalement, à la sexualité, à la noirceur, à l'intimité et à la chaleur, par exemple la femme, la nourriture, les récipients, etc. Les structures mystiques et synthétiques relèvent du *Régime Nocturne* de l'image. Chez Soucy, la multiplication des doubles, les androgynes, les différentes *coincidentia oppositorum* spatiales, l'esthétique grotesque, les indices et les

mises en abyme de même que l'intertextualité participent à une volonté de totalisation que nous explorerons dans la deuxième partie de la thèse.

La mythocritique durandienne cherche à déterminer le régime (*Diurne* ou *Nocturne*) ainsi que les structures (schizomorphes, synthétiques ou mystiques) qui prédominent dans une production (littéraire, artistique, culturelle) en analysant et en interprétant les symboles, les archétypes et les schèmes. Il y a bien souvent un régime qui prévaut dans une œuvre, même si des images relevant des deux régimes vont ressortir. Toutefois, il importe également d'observer les liens et les glissements qui peuvent s'opérer d'un régime à l'autre. Pour donner un exemple, prenons le schème « chuter » qui appartient à la polarité diurne de l'imaginaire et qui dérive vers le schème « descendre » lorsqu'il s'euphémise ; ou encore, l'archétype diurne du gouffre inquiétant qui, lorsqu'il passe du côté nocturne, se transforme en archétype de la demeure intime, du nid chaleureux. Chez Soucy, nous entendons montrer qu'il y a non pas une prédominance d'un régime sur l'autre, mais bien que son imaginaire se compose et se nourrit d'une tension entre les deux régimes.

En bref, avec sa théorie, Gilbert Durand démontre qu'il existe une cohésion psychique entre certaines images, puisqu'elles ont tendance à se regrouper en constellations. La volonté de théorisation de l'isomorphisme ou de la polarisation des images est sans doute l'apport le plus important de cet auteur dans le champ de l'étude de l'imaginaire, volonté qui s'inscrit dans la continuité des études sur l'image amorcées par son maître, Gaston Bachelard.

Définitions de l'imaginaire

L'imaginaire trouverait sa source dans les images matricielles, qui seraient des structures cachées, subliminales et qui relèveraient en partie de l'inconscient. Par exemple, Carl Gustav Jung parle pour sa part d'archétype, tandis que Durand, lui, développe plutôt la notion de schème. Les archétypes représenteraient pour ce dernier une cristallisation ultérieure des schèmes. Peu importe l'approche préconisée ou la terminologie employée, les penseurs de l'imagination s'entendent sur une structure biopsychologique première qui fonctionne comme une matrice de sens, une sorte de bassin sémantique à partir duquel les images seraient produites par l'imagination. Les différents penseurs qui se penchent sur le sujet, en arrivent à la conclusion que l'être humain présente effectivement un imaginaire constitué d'images, de symboles, d'analogies, qui imprègnent autant la pensée individuelle que collective et qui, grâce à la culture, se voient amplifiés et transmis. Wunenburger précise à ce propos que « [l']imaginaire de chaque individu est [...] à la fois enraciné dans une bio-histoire personnelle (tempérament, caractère, structure pulsionnelle, fantasme archaïque) qui lui donne son idiosyncrasie, et poussé à s'élargir, à se renouveler par des processus de symbolisation qui le font participer à la totalité du monde (nature et culture)⁴³ ». Le philosophe souligne de cette façon l'importance de l'histoire individuelle dans le processus de formation des images, de même que l'importance d'une histoire culturelle, collective, par laquelle l'imaginaire s'actualise, se transforme et se transmet. Les différentes disciplines en arrivent donc à la même conclusion : l'imaginaire, autant celui d'un individu, d'une œuvre, d'un peuple ou d'une époque, n'est pas un ensemble

⁴³ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, PUF, 2003, p. 44.

hétéroclite d'images, car « il obéit à des enracinements profonds, des propriétés complexes, des structures, mais aussi à une évolution, donc à une histoire, marquée par un jeu subtil de constantes et de variations dans le temps⁴⁴ ».

Concernant le fonctionnement de l'imaginaire en tant que tel, Wunenburger retient certains invariants (qui ont d'abord été identifiés par Bachelard, puis développés par la suite par Durand), dont son aspect systémique, structurel, son ambivalence, de même que son isomorphisme, un principe selon lequel une image reste similaire, et ce, même à travers différentes manifestations (ventre, caverne, maison). Bien qu'il cherche à créer un vaste répertoire des images, l'imaginaire, pour Durand, se définit essentiellement par son dynamisme; il n'est pas un ensemble statique :

L'Imaginaire – c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'*homo sapiens* – nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine. L'imaginaire est ce carrefour anthropologique qui permet d'éclairer telle démarche d'une science humaine par telle autre démarche de telle autre. [...] Pour pouvoir parler avec compétence de l'Imaginaire, il ne faut pas se fier aux exiguïtés ou aux caprices de sa propre imagination, mais posséder un répertoire presque exhaustif de l'Imaginaire normal et pathologique dans toutes les couches culturelles que nous proposent l'Histoire, les mythologies, l'ethnologie, la linguistique et les littératures. Là encore nous retrouvons notre fidélité matérialiste à ce si fructueux commandement bachelardien : "L'image ne peut être étudiée que par l'image...". C'est alors seulement que l'on peut honnêtement parler en connaissance de cause de l'Imaginaire et en discerner les lois⁴⁵.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. XXII.

Wunenburger, en croisant la pensée de plusieurs auteurs sur le sujet (Ernst Cassirer, Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Paul Ricoeur, Henry Corbin), propose également de définir l'imaginaire comme

un ensemble dynamique de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit) formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu⁴⁶.

En somme, penser l'imaginaire dans cette optique consistera pour nous à identifier des réseaux d'images déployés dans les œuvres de Soucy et à les mettre en relation, car, en raison de l'isomorphisme des images, c'est-à-dire de leur tendance à se regrouper en constellations, elles sont liées entre elles et forment un ensemble dynamique, mais observable, à partir duquel il nous sera possible d'identifier les éléments mythiques fondateurs de sa poétique.

Définitions du mythe

Le mythe fait partie de ces notions qui ne cessent de proliférer dans le champ littéraire. Pour s'en convaincre, il suffit de relever le nombre important de colloques qui interrogent cette thématique depuis une dizaine d'années, d'observer la diversité d'ouvrages récents consacrés à la mythocritique, et ce, sans oublier de souligner la création de la revue *Amaltea*, en 2008, et l'émergence de réécritures contemporaines de plusieurs mythes gréco-romains. Évidemment, ce renouvellement de l'intérêt pour l'étude des mythes en histoire littéraire suscite nombre de questionnements relatifs à la terminologie et aux méthodes critiques à privilégier. En plus de celle de Durand, la

⁴⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, op. cit., p. 35.

théorie de Brunel et celle d'Eliade nous ont particulièrement inspirée tout au long de notre recherche.

Bien que Brunel soutienne qu'il ne cherche pas à théoriser la mythocritique, il présente au lecteur qui s'intéresse à la mythocritique un assemblage de textes qu'il a écrits au fil des ans et qui traitent de la notion de mythe en littérature. Selon le comparatiste, cette approche critique propose « un autre regard⁴⁷ », « un autre mode de lecture⁴⁸ » que l'on porte sur le texte si l'on s'attarde aux éléments mythiques qui s'y trouvent. La mythocritique se doit d'être « au service de l'œuvre⁴⁹ ». Brunel esquisse malgré tout quelques grandes lignes d'une méthodologie générale de la mythocritique. Ses réflexions nous ont permis de penser « le rapport entre le mythe et la structure du texte⁵⁰ ». Pour Brunel, le mythe est plus qu'une notion, plus qu'une conception collective des valeurs d'une société donnée. Il faut, selon lui, dépasser la sphère du social et tenir compte de la reconnaissance d'une numinosité qui dépasse l'être humain. Il s'inscrit sur ce point dans la conception du mythe et du sacré proposée par Eliade sur laquelle nous reviendrons sous peu.

Pour Brunel, le mythe se situe en dehors du texte. Il est pré-texte et hors-texte, car il est à l'origine raconté dans des textes oraux. Dans cette perspective, il devient possible de retrouver plusieurs textes, dont le mythe, à l'intérieur d'un même texte. Il propose donc provisoirement « que le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus

⁴⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui⁵¹ ». Enfin, le mythe est un élément qui structure le texte. Il a une double nature : il est à la fois illusion et réalité vraie. Un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui dont la répétition est une composante essentielle : « Répété dans le mythe, l'événement peut se trouver répété par le texte⁵² » et, qui plus est, répété dans plusieurs autres textes. Brunel pose ainsi les assises des trois étapes méthodologiques fondamentales de sa mythocritique. Lors de la première étape de l'analyse mythocritique, soit celle de *l'émergence*, il importe de repérer les éléments mythiques⁵³ explicites contenus dans les œuvres (souvent des figures, des thèmes ou des lieux mythiques). Toutefois, Brunel souligne également l'importance de prêter l'oreille aux éléments moins explicites, afin de ne pas passer à côté de certaines résonnances mythiques qui œuvrent dans les profondeurs du texte : « Il me semble qu'à partir du moment où la mythocritique se détache de la nécessité de l'explicite pur, elle a avantage à réduire le non-explicite, à l'explorer pour voir s'il ne demeure pas ici une trace, là un écho⁵⁴ ». Dans un deuxième temps, il s'agit d'analyser la *flexibilité* des éléments mythiques, et ce, autant à travers leur métamorphose et leur adaptation à de nouveaux contextes qu'à travers leur capacité de résistance dans les textes. La dernière étape est celle de *l'irradiation*. Brunel explique que l'« élément mythique dans un texte sera considéré comme

⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁵³ Certains auteurs utilisent la notion de « mytheme » pour identifier les invariants du mythe. Gilbert Durand précise à ce sujet qu'« [a]u cœur du mythe comme de la mythocritique se situe donc le "mytheme" (c'est-à-dire la plus petite unité de discours mythiquement significative) ; cet "atome" mythique est de nature structurale ("archétypique" au sens jungien, "schématique" selon G. Durand) et son contenu peut être indifféremment un motif, un thème, un décor mythique (G. Durand), un emblème, une situation dramatique (E. Souriau). Mais dans le mytheme le dynamisme verbal domine la substantivité » (*Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 310).

⁵⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 76.

essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte⁵⁵ ». En d'autres termes, il s'agit d'identifier le mythe qui structure le texte analysé et de voir dans quelle mesure il irradie dans les autres œuvres du même auteur. En ce qui nous concerne, nous avons cherché à voir dans quelle mesure un thème mythique comme celui de la quête des Origines pouvait influencer les espaces, la mémoire et l'identité des personnages, mais aussi le texte lui-même. Mais puisque Brunel propose une méthodologie essentiellement comparatiste, ce qui n'est pas seulement le cas dans notre étude, nous avons été puiser à d'autres sources afin de compléter ce que nous entendions par mythe. La théorie eliadienne est également enrichissante pour quiconque s'intéresse au mythe.

Eliade approfondit en effet différents aspects du mythe, surtout en ce qui a trait à sa nature – plus spécifiquement les mythes d'origine et les mythes cosmogoniques – ainsi qu'aux diverses fonctions qu'il peut remplir. Le théoricien des religions observe que si, jusqu'au XIX^e siècle, le mythe s'avère la plupart du temps synonyme de fable, d'invention et de fiction, les études sur le mythe de la première moitié du XX^e siècle le désignent comme étant une « histoire vraie » et significative en raison de son caractère sacré et exemplaire. Il s'intéresse aux sociétés pour lesquelles le mythe est encore « vivant », c'est-à-dire qu'il privilégie les sociétés pour lesquelles le mythe sert encore de modèle à la conduite humaine, donnant ainsi sens et valeur à l'existence des Hommes. Étudier les particularités des mythes et des rites lui permet de mettre au jour leur dimension religieuse. Ce qui lui importe, « c'est de saisir le sens de ces conduites

⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

étranges, de comprendre la cause et la justification de ces excès. Car les comprendre, cela équivaut à les reconnaître en tant que faits humains, faits de culture, créations de l'esprit⁵⁶ ». Eliade adopte une perspective historico-religieuse, car, pour lui, la pensée mythique n'est pas un stade primitif de la conscience humaine ; elle relève de la culture, donc de l'être humain lui-même.

Eliade souligne également la difficulté de formuler une définition du mythe qui rende compte de tous ses types et de toutes ses fonctions. La définition qui lui « semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"⁵⁷ ». Le mythe serait également toujours « vrai » dans la mesure où il réfère à des réalités (le mythe de la création du monde est vrai, puisque le monde existe, le mythe de l'origine mortelle de l'être humain est vrai, puisqu'il est mortel, etc.). À partir de sa définition générale du mythe, il est possible de dégager les caractéristiques suivantes : le mythe est sacré, vrai et il est toujours lié à l'idée de l'Origine ou à une certaine perfection des commencements.

Il est possible d'identifier au moins cinq fonctions que le mythe revêt dans la pensée eliadienne. Premièrement, le mythe raconte ; il est toujours le récit d'une création. L'importance de se remémorer l'événement mythique afin de le narrer souligne l'importance de la mémoire (à la fois individuelle et collective) dans le processus de la transmission du mythe. Nous retrouvons également l'idée du récit dans

⁵⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ *Idem*.

la définition formulée par Durand, qui comprend le mythe comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit⁵⁸ ». Selon Eliade, le mythe possède donc d'abord et avant tout une fonction narrative. Animé du même dynamisme du récit, il raconte quelque chose. Production de l'imagination, le mythe se traduit donc à travers un langage symbolique et comporte en conséquence une dimension descriptive et une dimension interprétative. Il peut être décrit à l'aide des thèmes et des motifs exploités, de la spécificité de la spatiotemporalité mise de l'avant, des intrigues développées, mais il doit également être interprété, puisque les images sont toujours porteuses d'un sens second.

Deuxièmement, le mythe possède en conséquence une dimension initiatique. Il implique inévitablement une relation entre initiateurs et initiés. Si toute la collectivité a la capacité de sortir du temps profane et de vivre le mythe à travers une temporalité sacrée, il n'est pas nécessairement donné à tout un chacun de raconter les histoires sacrées. Ce rôle revient habituellement au chaman ou au medicine-man d'une communauté. Le mythe possède, troisièmement, une fonction étiologique, c'est-à-dire qu'il explique l'origine des choses ; il justifie la venue au monde de certaines réalités. Les histoires sacrées racontent la façon dont les Êtres Surnaturels ont créé le Cosmos, tel animal, telle fleur ou elles expliquent certaines caractéristiques humaines. Le mythe a conséquemment une fonction ontophanique ; autrement dit, il révèle. Il révèle d'une part l'être à lui-même (révèle des vérités humaines) et, d'autre part, l'irruption du sacré

⁵⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 64.

dans le Monde. Le mythe rend compte de la présence des dieux et du lien possible entre eux, l'être humain et le Monde. En dernier lieu, le mythe présente une fonction exemplaire. Il assume une fonction d'expression et de codification, il représente le modèle pour la conduite des êtres humains. Les apports théoriques de Brunel et d'Eliade concernant la notion de mythe nous fournissent ainsi des repères, des balises, afin d'interroger la présence du thème mythique du retour à l'Origine dans l'imaginaire soucien.

Définitions du sacré

L'imaginaire soucien regorge de références bibliques de toutes sortes. Pourtant, nous verrons que ces allusions s'inscrivent la plupart du temps sous le mode du renversement et mènent à une certaine forme de désacralisation. En fait, le sacré s'avère bel et bien omniprésent dans l'univers soucien, mais il n'est jamais là où l'on pensait le trouver de prime abord. Il importe donc de définir cette notion.

L'une des pensées incontournables, lorsque l'on s'intéresse à la question du sacré, demeure bien celle de Mircea Eliade. Dans ses ouvrages, Eliade cherche à « présenter le phénomène du sacré dans toute sa complexité, et non pas seulement dans ce qu'il comporte d'irrationnel. Ce n'est pas le rapport entre les éléments non rationnel et rationnel de la religion qui [l']intéresse, mais le sacré dans sa totalité⁵⁹ ». Il montre que pour l'Homme archaïque, la Nature n'est pas que naturelle, elle possède également une dimension religieuse. Le Cosmos étant pour lui une création divine, il reste

⁵⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 16.

imprégné de sacralité. Pour l'Homme des sociétés archaïques, le sacré est la réalité par excellence, « [l]e sacré est saturé d'être [...]. L'homme religieux désire profondément *être*, participer à la *réalité*, se saturer de puissance⁶⁰ ».

L'objectif de Eliade est de comprendre la façon dont le sacré se présente à même les structures du Monde. L'Homme entre en contact avec le sacré parce que le sacré se manifeste à travers quelque chose, ce que l'historien des religions nomme *hiérophanie* : « *Quelque chose* qui n'appartient pas à ce monde-ci s'est manifesté d'une manière apodictique et, ce faisant, a tracé une orientation ou a décidé d'une conduite⁶¹ ». Eliade précise que « [l]e Cosmos dans sa totalité peut devenir une hiérophanie⁶² ». De quelle façon l'Homme religieux s'y prend-il pour se maintenir le plus longtemps possible dans le sacré ? Comment se présente son expérience de la vie comparativement à l'Homme non religieux ? La réponse eliadienne s'élabore en grande partie autour de la représentation de l'espace que se fait l'Homme archaïque ainsi que de celle du temps.

Si la désacralisation caractérise l'expérience totale de l'Homme des sociétés modernes, l'Homme archaïque possède deux modalités d'être dans le Monde : l'expérience sacrée et l'expérience profane. Pour l'individu moderne, l'alimentation, la sexualité, etc. ne sont que des processus biologiques, organiques, tandis que pour le « primitif », ces actes sont susceptibles de devenir une participation au sacré. Mais

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18, l'auteur souligne.

⁶¹ *Ibid.*, p. 30, l'auteur souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 18, l'auteur souligne.

l'Homme archaïque, lui, connaît ces deux modalités de la spatiotemporalité : « Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres⁶³ ». L'espace sacré est fort et significatif, et tout autre espace profane est sans structure ni importance. Les hiérophanies fondent ontologiquement le monde, c'est-à-dire que les manifestations du sacré, nous l'avons évoqué précédemment, dévoilent une orientation, un point fixe. Impossible de créer quoi que ce soit sans une orientation et l'orientation n'est possible qu'à partir d'un point fixe. C'est un centre, un absolu. La valeur de l'espace sacré est donc de l'ordre de l'existentiel pour l'Homme archaïque : « *Pour vivre dans le Monde, il faut le fonder*, et aucun monde ne peut naître dans le "chaos" de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane⁶⁴ ». Le Centre s'assimile à la Création du Monde. La construction de l'espace sacré et l'orientation rituelle revêtent une valeur cosmogonique. La révélation d'un espace sacré par une hiérophanie, en découvrant un point fixe, permet l'orientation dans l'espace chaotique, homogène. Elle permet de fonder le Monde et de vivre réellement, c'est-à-dire significativement. Dans l'expérience profane, les espaces sont homogènes, relatifs, « [à] vrai dire, il n'y a plus de "Monde", mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de "lieux" plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle⁶⁵ ».

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 26, l'auteur souligne.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

Pour comprendre la nécessité de fonder rituellement l'espace sacré, il faut comprendre la conception traditionnelle du Monde pour l'Homme archaïque : tout monde pour lui est un monde sacré. Les sociétés traditionnelles opposent leur territoire habité (Cosmos) et l'espace inconnu (le Chaos, peuplé de larves, de démons, de fantômes et d'étrangers). Le Cosmos est le lieu où s'est manifesté le sacré, il est la création des dieux et cet espace permet la communication entre eux et les Hommes. La transformation du Chaos en Cosmos est la répétition d'un acte primordial, l'acte divin de la Création. L'Homme archaïque répète la cosmogonie lorsqu'il défriche de nouveaux territoires ou lorsqu'il prend possession d'un territoire occupé par d'autres : « On ne fait "sien" un territoire qu'en le "créant" de nouveau, c'est-à-dire en le consacrant⁶⁶ ». Selon la conception du symbolisme du Centre, lorsqu'une hiérophanie se manifeste, une rupture des trois niveaux cosmiques s'opère : Terre, Ciel et régions inférieures peuvent alors communiquer. À travers cet *Axis mundi*, l'Homme est en mesure d'approcher le divin, de participer au sacré.

Le Temps, tout comme l'espace, n'est ni homogène ni continu. Il y a le Temps sacré associé à la fête et le temps profane qui n'a pas de signification religieuse. Par le rite, l'Homme religieux peut sortir du temps profane pour accéder au Temps sacré : « L'homme religieux vit ainsi dans deux espèces de Temps, dont la plus importante, le Temps sacré, se présente sous l'aspect paradoxal d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement de rites⁶⁷ ». Parmi les caractéristiques attribuées au

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

temps sacré, Eliade reconnaît d'abord la réversibilité. Le Temps sacré est réversible, car il a la capacité de rendre le Temps primordial présent. La réactualisation de certains événements permet d'accéder au temps mythique primordial. Participer à une fête religieuse invite à réintégrer les temps des Grands Commencements. Le Temps devient ainsi récupérable et répétable, deux autres caractéristiques fondamentales du temps sacré pour Eliade.

En somme, sur le plan spatial, le symbolisme du Centre montre que l'Homme religieux aspire à vivre proche des dieux et on retrouve cette même aspiration si l'on étudie la signification des fêtes religieuses. C'est donc par la spatiotemporalité sacrée que l'Homme archaïque peut devenir le contemporain des dieux. Plusieurs passages, dans les œuvres souciennes, présentent un rapport au sacré à travers un symbolisme du Centre. Certaines scènes témoignent également d'une temporalité sacrée, puisque le temps se présente de façon réversible ou répétable.

Wunenburger, de son côté, affirme que le sacré renvoie tout d'abord à une expérience subjective. Lors d'émotions particulièrement intenses, comme l'exaltation ou la frayeur, la prise de conscience qu'il existe un *Englobant* qui nous dépasse et duquel nous sommes dépendants serait à l'origine de l'expérience du sacré. Cette expérience psychique individuelle, que l'auteur nomme, à l'instar de Rudolf Otto⁶⁸, l'expérience du « numineux », submerge alors le Moi et crée un sentiment ambivalent, qui est constitué à la fois d'attraction et de répulsion. Toutefois, Wunenburger souligne

⁶⁸ Rudolf Otto, *Le sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1949, 234 p.

que le numineux doit dépasser le stade de l'affectif immédiat afin de se transformer en sacré ; il doit se prolonger dans une représentation intellectuelle : « Le divin n'est donc pas d'abord posé comme Idée, mais se trouve réfléchi à travers un moi sensitivo-intellectuel, qui n'en retient qu'un reflet indirect, qu'une sorte de trace ou d'écho. [...] Le sacré n'est que le lieu d'une indication et de suggestion d'une réalité autre, le divin⁶⁹ ». L'hypothèse de Wunenburger est qu'« [i]l existe [...] une expérience psychique et existentielle propre au sacré, qui se reconnaît aussi bien dans des états émotionnels et affectifs subjectifs qu'à des signes objectifs du monde qui sous-tendent des représentations et des discours⁷⁰ ». En d'autres termes, il faut associer, à la catégorie émotionnelle, une catégorie cognitive afin de convertir le vécu instable (l'émotion) en contenu stable (l'Idée du divin).

De quelle nature relève donc cette expérience de l'individu confronté au « tout Autre⁷¹ » ? Si, d'entrée de jeu, Eliade stipule que « la première définition que l'on puisse donner au sacré, *c'est qu'il s'oppose au profane*⁷² », Wunenburger précise, quant à lui, que le sacré ne saurait se définir seulement par rapport à son opposé : « Sacré et profane constituent peut-être ainsi plutôt deux pôles de valorisation et de normalisation de la vie et du monde que deux mondes séparés et étanches⁷³ ». Wunenburger avance même l'idée qu'il serait intéressant « d'ouvrir la typologie binaire à un schéma ternaire⁷⁴ », en situant le sacré au milieu, entre le plan métaphysique (réalité

⁶⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré* Paris, PUF, 1981, p. 15.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 16, l'auteur souligne.

⁷³ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁴ *Ibid.*

suraturelle) et le plan matériel (réalité familière). Cette fonction transitionnelle, intermédiaire, serait, selon le philosophe, davantage en mesure d'expliquer la plasticité du sacré, ou du moins, son ambivalence. Car malgré les multiples façons d'appréhender le sacré, son ambivalence est probablement l'une des seules caractéristiques faisant consensus. En établissant une synthèse des principaux penseurs du sacré (Georges Bataille, Roger Caillois, Émile Durkheim, Mircea Eliade et Sigmund Freud, entre autres), Wunenburger en arrive à la conclusion que, pour certains, le sentiment du sacré est relié à la transgression d'un interdit, tandis que, pour d'autres, il prend sa source dans la dimension initiatique qui ouvre la voie à un mystère profond. Sacré de transgression et sacré de respect « constituent moins des visions contradictoires que deux pôles de la sacralité en général, le pôle de l'excès et le pôle de la profondeur⁷⁵ ».

Wunenburger en arrive à la définition suivante :

Le sacré renvoie à une structure de la sensibilité, de l'imaginaire et de la croyance qui conduit à conférer aux contenus de l'expérience du monde des caractères distinctifs, à haute valeur ajoutée, qui les rend inappropriables (par respect ou interdit) à mesure qu'ils sont considérés comme manifestant de l'altérité, du transcendant, du surnaturel, du divin⁷⁶.

Dans le cadre de notre recherche, nous retiendrons, pour notre part, que le sacré, de façon générale, « constitue une modalité symbolique de la relation de l'homme à l'altérité transcendante [et qu'il] donne à l'homme [...] une voie pour se relier à ce qui le dépasse⁷⁷ ». Le sacré est ce qui confère le Sens à l'existence⁷⁸.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁸ Bien que nous abordions des notions telles que la violence, le sacré, le sacrifice et le bouc émissaire, nous n'avons pas retenu, dans le cadre de cette recherche, les théories de René Girard. Il est vrai que, tout comme dans la théorie girardienne, la violence chez Soucy est fondatrice. Un drame personnel extrêmement violent se trouve à l'origine d'un nouvel ordre du monde pour les protagonistes souciens, qui voient leur monde voler en éclats. Cependant, l'un des points incontournables de la pensée de René Girard est le fait que la violence assure, temporairement, un retour à l'ordre. Or, chez Soucy, la violence

Structure générale de la thèse

Puisque l'hypothèse principale de cette thèse repose sur l'idée selon laquelle l'imaginaire soucien se développe entre une Origine qui vole en éclats et le besoin de complétude qui en découle, nous avons choisi de séparer la recherche en deux parties distinctes. La première s'attache à définir les images qui sont liées à la fragmentation qui s'illustrent à travers une imagination diurne ; la seconde, approfondit plutôt celles qui sont associées à l'Unité qui relèvent davantage d'une imagination nocturne. Trois thématiques principales se sont imposées dès le début de nos réflexions. Dans l'imaginaire soucien, la fragmentation et la complétude influencent plus particulièrement les représentations du corps, de l'espace et de la mémoire. Nous avons donc cherché à maintenir une sorte de symétrie dans la présentation des chapitres afin de mieux faire ressortir la tension entre les deux conceptions du monde et de l'être.

C'est ainsi que nous nous penchons, dans *Le corps morcelé* (chapitre 1), sur les différentes (dé)figurations des corps souciens que représentent les corps monstrueux,

n'est pas source d'équilibre ; elle amène toujours davantage de violence. De plus, la conception du sacré pour Girard va à l'encontre de celle des principaux théoriciens auxquels nous référons. Pour Mircea Eliade, par exemple, l'Homme archaïque ne vit réellement, significativement, que lorsqu'il participe au sacré. Selon Girard, c'est la violence qui est à la source du sacré et du symbolique et il est préférable de s'en tenir loin : « Le sacré et la violence en fait ne font qu'un. Le sacré, c'est la violence expulsée hors de la communauté, transférée à cet individu unique qu'est le héros fondateur ou le dieu. La divinité n'est rien d'autre que la violence expulsée une première fois et à laquelle, sous la forme de sacrifices rituels, les hommes offrent en pâture [leur] propre substance. [...] Le sacrifice réussi empêche la violence de redevenir immanente et réciproque, il la renforce en tant que sacrée, c'est-à-dire extérieure, transcendante, bénéfique. [...] Loin de vivre dans le sacré, la pensée dite "primitive" fait tout pour s'en tenir à distance. Parler à propos de sacrifices, de "catharsis", de purification, de purgation, d'exorcisme, c'est évoquer une idée de séparation » (Christine Orsini dans Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, p. 413). Il est toutefois possible de recourir aux théories girardiennes afin d'éclairer l'œuvre de Soucy. Nous signalerons d'ailleurs, lorsque cela sera pertinent, quelques pistes qui permettraient d'appréhender l'imaginaire soucien dans une perspective girardienne.

les « corps-contenants » et les « corps-viande ». Que racontent ces corps disloqués ? Matérialisent-ils en quelque sorte le temps qui fuit inexorablement et qui ne peut que tout détruire sur son passage ? Car le temps dans l'imaginaire soucien semble non seulement laisser sa marque non seulement sur les corps, mais s'inscrit également dans les espaces. Nous abordons en conséquence *Les espaces dévastés* (chapitre 2) que sont les ruines, les lieux organiques et les labyrinthes infernaux qui semblent caractéristiques d'un « imaginaire de la fin ». En sondant les apocalypses individuelles de différents personnages, nous aspirons à montrer que ces espaces du chaos dessinent une conception particulière du monde : l'univers soucien se présente comme un monde désordonné et inquiétant. Par ailleurs, la mémoire s'avère à l'image des lieux et des corps qui peuplent l'imaginaire soucien. En ruine ou labyrinthique, *La mémoire lacunaire* (chapitre 3) est confrontée à l'oubli, au mensonge et à la fabulation. Toujours incomplète, défailante, la mémoire ne peut s'avérer fiable et elle semble aussi mouvante et incertaine que les espaces saccagés. Les identités troubles qu'elle engendre permettent de penser l'une des sources du morcellement dans l'imaginaire soucien, soit la famille.

Parallèlement, corps, espaces et mémoire, même marqués par le sceau de l'absence et de la part manquante, aspirent à une forme de totalité, d'Unité. Nous nous intéressons en conséquence à *La dualité des corps* (chapitre 4), un thème incontournable chez Soucy. Nous étudions les relations qui s'établissent entre certains personnages et leur(s) double(s). Sous les traits de l'androgynisme, du fils, du double inversé ou du ménechme, le thème de la duplicité chez Soucy pose invariablement la question de l'identité. Mais il influence également les différents espaces dans lesquels

les personnages souciens se meuvent. Nous définissons trois façons distinctes d'appréhender l'environnement dans *La dualité des espaces* (chapitre 5). Nous constatons d'abord que certains espaces se définissent par le redoublement, tandis que d'autres se caractérisent plutôt par l'inversion. Dans l'imaginaire soucien haut et bas, tour à tour, se réunissent, se fusionnent, se confondent ou s'inversent. D'autres espaces proposent plutôt une temporalité qui ralentit, au point où l'on pourrait croire le temps suspendu. Certains espaces souciens se démarquent en effet par la projection d'une spatiotemporalité qui passe du profane au sacré, incarnant ainsi la dualité. Enfin, nous envisageons les espaces de la représentation (espaces théâtraux ou liés au spectacle) comme des doubles du réel et nous montrons qu'ils deviennent l'un des moyens privilégiés par Soucy afin de critiquer un monde factice associé au simulacre. Si la mémoire des personnages se présente de façon partielle, fragmentée, nous devons admettre que le texte soucien propose différentes voies afin de *Comblé les trous de mémoire* (chapitre 6). Le paradigme indiciaire, la mise en abyme et le recours à l'intertextualité représentent autant de façons de pallier les insuffisances mémorielles des personnages et témoignent de l'aspiration à l'atteinte d'un Tout, à une forme de complétude.

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉCLATEMENT DE L'UNITÉ : ANALYSE DES IMAGES LIÉES À LA FRAGMENTATION

Nous avons posé d'entrée de jeu l'idée selon laquelle l'éclatement, sous de multiples formes, se manifeste à foison dans les textes de Gaétan Soucy. Dans l'imaginaire modelé par ses œuvres, si le corps n'est pas en miettes, la mémoire est en lambeaux ou l'identité vole en éclats, et les espaces reflètent l'éclatement de l'Origine, la fragmentation d'une Unité initiale. Cette première partie de la thèse propose l'analyse des images fragmentées que nous avons identifiées chez Soucy. L'objectif poursuivi est d'étudier les représentations du corps (chapitre 1), de l'espace (chapitre 2) et de la mémoire (chapitre 3) que dessine l'auteur dans ses œuvres. Nous verrons que les corps souffrants et les espaces infernaux et en ruines mis en scène exhibent les morsures d'un temps inexorable et résultent bien souvent d'une violence exercée par le milieu familial ou social. La mémoire également défaille et s'effrite. Les personnages, prisonniers de l'espace labyrinthique de leurs pensées, peinent à remplir les trous et à combler les absences. Leurs souvenirs incomplets, voire incertains, se rapportent la plupart du temps à un épisode douloureux du passé et d'une rare violence. L'oubli devient ainsi une façon pour eux de se protéger contre l'inéluctable. Le temps

revêt sur ce point un caractère paradoxal en travaillant à rebours, car plutôt que d'effacer les souvenirs, il permet de lever le voile sur l'oubli. Mais il s'avère tout aussi destructeur et menace la nature déjà fragile et trouble des personnages. L'identité en crise, véritable moteur de l'écriture soucienne, apparaît d'ailleurs comme l'une des sources du morcellement. Coupé de l'Origine et conscient d'une fin imminente, le sujet littéraire soucien tente de se (re)construire malgré tout, d'organiser son chaos intérieur.

Nous montrerons également que les schèmes, les archétypes et les symboles mis en évidence dans cette première partie se rapportent pour la plupart aux structures schizomorphes du *Régime Diurne* durandien. Ce régime convoque nombre d'images qui convergent autour de schèmes antithétiques irréconciliables, et son importance dans les structures symboliques de l'imaginaire soucien trahit une obsession relative au temps qui passe et qui mène inexorablement vers la mort. Le morcellement, la dévastation et l'effacement représentent autant de voies privilégiées afin de révéler les visages destructeurs du temps et de laisser l'angoisse qui lui est intimement liée envahir les images concernant le corps, l'espace et la mémoire.

CHAPITRE 1

LE CORPS MORCELÉ

Les personnages qui composent l'univers soucien se retrouvent probablement parmi les éléments qui frappent le plus l'imagination du lecteur. Plus spécifiquement, c'est la (dé)figuration du corps qui a de quoi étonner. Tour à tour défilent dans la galerie des estropiés : claudicants, décapités, aveugles et mutilés de tout acabit. Les enfants, surtout, sont écorchés. Interrogé lors de la parution de sa première œuvre, *L'Immaculée Conception*, en 1994, l'auteur confie lui-même que dans ce roman « les enfants sont tous maltraités, saccagés ; ce dernier mot revient souvent dans [s]on vocabulaire⁷⁹ ». Il est possible de dire aujourd'hui que cette réflexion s'applique aux différents personnages de son œuvre en général : Gaétan Soucy présente des personnages brisés. Quelques éléments biographiques particuliers y sont sûrement pour quelque chose, ayant façonné son imaginaire dès l'origine. Dans le texte « Autobiographie approximative », Soucy raconte être né avec un « [d]éfaut de fabrication à la jambe gauche qui occasionnera durant son enfance diverses hospitalisations⁸⁰ ». En juillet-août 1962, il est « opéré par un médecin fou qui, ô miracle de la Science, même

⁷⁹ Monique Grégoire, « Gaétan Soucy : l'histoire d'un premier roman », *Nuit blanche*, n° 57, 1994, p. 32.

⁸⁰ Gaétan Soucy, « Autobiographie approximative », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 11.

dévoyée, redonne forme humaine à sa jambe gauche. 8 août : [il avoue] à son père qu'il est en train de vivre "la plus belle journée de sa vie"⁸¹ ». Accordant au corps une place centrale dans son écriture, il brosse des tableaux tantôt loufoques, tantôt d'une cruauté et d'une violence quasi inhumaines. En effet, si certains épisodes se placent sous le signe de l'insolite, d'autres sont particulièrement troublants. Nous désirons comprendre de quelle(s) façon(s) est représenté le corps soucien, tout en définissant la fragmentation qui lui semble constitutive. Plus spécifiquement, nous chercherons d'une part à esquisser une typologie générale des corps chez Soucy et, d'autre part, nous interrogerons les valeurs qu'ils projettent. Nous questionnerons ainsi, dans un premier temps, les corps monstrueux, véritables « plaies vivantes » qui occupent l'imaginaire soucien. Nous avançons que le corps disloqué vise, entre autres, à éclairer la solitude intrinsèque de la condition humaine. Nous poursuivrons avec l'exploration des « corps-contenants », ces corps devenus étrangers, et leurs variations : « l'habit trop grand » et « le corps-marionnette ». Ces derniers abondent dans les œuvres et illustrent autant de façons pour Soucy d'inscrire les corps dans une matérialité saisie comme une entrave à l'élévation de l'esprit. Puis nous nous pencherons sur le « corps-viande », pour le troisième et dernier type de corps soucien. Ce corps périssable, destructible, exprime l'éphémère et le transitoire de l'existence humaine.

1.1. Les corps monstrueux ou les « plaies vivantes »

⁸¹ *Idem.*

De nombreux travaux ont été réalisés sur le corps « différent ». Nous avons retenu ceux de Pierre Ancet, de Georges Canguilhem et de Jean Foucart qui ont concentré une partie de leurs recherches sur le corps monstrueux. Esquisser une définition du monstrueux s'avère nécessaire mais difficile à cette étape-ci de notre réflexion, en raison, notamment, de son caractère subjectif et normatif. Foucart avance que

la monstruosité, c'est avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite. S'il est vrai que la monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité, c'est l'écart, la petite différence significative (par exemple, les doigts chez les " envahisseurs ") qui peut s'élargir en béance, puis en abîme, où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce sens, la monstruosité, c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives. Par définition, le monstre n'a pas de limite⁸².

Ancet et Canguilhem soulignent également le critère du rapport à la normalité dans le phénomène de la monstruosité. À ce sujet, Ancet précise « qu'un monstre, du fait de son apparence, est une exception qui s'écarte trop de la forme de référence, de l'"idée normale" de l'Homme, bien que cet excès ne soit pas quantifiable, qu'il ne s'agisse pas d'un constat objectif. La monstruosité est relative, puisqu'elle est éprouvée plus que constatée⁸³ ». Il n'y a monstre « que par l'effet qu'il produit, non par définition⁸⁴ ». La monstruosité relève donc aussi du domaine de l'émotion, du ressenti devant la différence. Canguilhem avance de son côté que « l'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre⁸⁵ » et rappelle que

⁸² Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, 2010, n° 24, p. 48.

⁸³ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 3.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009, p. 219.

« le monstrueux est l'un des possibles⁸⁶ ». La prise de conscience de cette possibilité suffit « pour qu'une crainte radicale s'empare de nous⁸⁷ ». Pourtant, le monstre fascine autant qu'il terrifie. Tous les chercheurs s'entendent sur l'ambivalence du sentiment qu'il inspire. Ancet soutient que la monstruosité « fascine autant qu'elle égare, et suspend l'observateur entre altérité et expérience de soi⁸⁸ ». Cette ambiguïté perçue conduit certains théoriciens à étudier le monstrueux selon l'optique de l'inquiétante étrangeté⁸⁹ de Sigmund Freud :

La théorie psychanalytique freudienne a mis en évidence une " variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier " : il s'agit de l'inquiétante étrangeté ou étrangeté familière. Est étrangement inquiétant le rappel d'un aspect de soi que l'on refuse d'accepter malgré sa familiarité, qui vient s'immiscer dans ce que l'on croit parfaitement établi et met en péril la quotidienneté. L'étrangement familier signe le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret⁹⁰.

Ancet préfère toutefois l'expression de « l'inquiétante familiarité » à celle de l'inquiétante étrangeté. Le monstre est à la fois le même et l'autre, et c'est justement parce qu'il est similaire à moi qu'il inquiète, qu'il rend mal à l'aise. À l'instar de ces auteurs, nous retenons pour notre part que le corps monstrueux soucien se caractérise par l'excès ou l'insuffisance, voire parfois les deux en même temps, et par un écart relatif à la norme telle qu'elle se définit dans les œuvres, une norme souvent révélée par le biais du regard que posent certains personnages sur les « monstres » souciens.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸⁸ Pierre Ancet, *Phénoménologie du monstrueux*, op. cit., p. 15.

⁸⁹ Il est possible, entre autres, de consulter les études suivantes concernant le monstrueux dans l'optique de l'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud : Pierre Ancet, *Phénoménologie du monstrueux*, op. cit. ; Martin Clavet, *La monstruosité comme figure du handicap dans Music-Hall ! de Gaétan Soucy*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2018, 116 p.

⁹⁰ Pierre Ancet, *Phénoménologie du monstrueux*, op. cit., p. 84.

Les réactions intenses – angoisse, frayeur, fascination, malaise, pitié – de la part des autres personnages (parfois même celles du narrateur) devant le monstre ont également été prises en compte avant de se prononcer sur le statut du corps différent.

Les corps monstrueux peuplent l'univers soucien. Nous n'avons qu'à penser à Robert, jeune personnage de *Catoblépas*, véritable petit roi qui, du haut de son lit devenu trône, demande, réclame, impose et assujettit les personnes responsables de ses soins quotidiens. Il souffre de macrogénitomorphisme et « d'un macaroni de défaillances... Carence rénale, insuffisance pulmonaire, hépatique chronique, otites, purulences, suintements de tous ordres » (C, p. 38). En le regardant, les gens ont de la difficulté « à comprendre son visage, où la bouche se trouv[e] ainsi de suite » (C, p. 18). Il va ainsi à l'encontre de l'ordre, présentant un visage désorganisé dans lequel les frontières supposément normales des formes disparaissent. Si les maux dont il souffre se distinguent par l'excès, dans l'ensemble, ce sont plutôt le manque et l'incomplétude qui le définissent. Robert est un « enfant inachevé, bâclé, qui n'aurait jamais dû naître » (C, p. 26). La description, dans *Music-Hall !*, de la longue agonie⁹¹ de Peggy Sue avant le trépas fraye également avec l'inhumain :

[L]a porte de la chambre s'ouvrit avec violence, et un *monstre* inqualifiable, quelque chose qui tenait du brasier, de *l'épouvantail*, de la *pieuvre* et du *chien enragé*, fonça droit dans la poitrine de Xavier en *hurlant* de toutes ses *cinquante gueules en flammes*. // À force de se débattre, Xavier parvint à s'échapper de sous les trémoussements affolés du *monstre*. [...] Xavier réalisa [...] que la chose qui se tordait par terre de souffrance, le crâne beurré de goudron et de sang, était ce qui restait de son amie Peggy Sue. [...] Ses yeux ressemblaient à des billes sanglantes, dont l'un remuait encore, égaré dans l'horreur. La peau de ses poignets

⁹¹ Lazare, un ancien amoureux éconduit, entre par effraction dans la chambre de Peggy, qui dort, dans le but de se pendre devant elle. Lors de son suicide, il fait tomber par inadvertance la lampe de pétrole qui brûlait sur la table de chevet de la jeune fille, la transformant aussitôt en torche humaine.

s'enroulait en guirlandes racornies et noirâtres. [...] Les lèvres et les joues avaient fondu [...] [,] ses mâchoires [...] claquaient convulsivement, grotesques et terrifiantes (*MH*, p. 172-174, nous soulignons).

L'archétype du monstre est manifeste dans la description de la douce Peggy, en proie à une souffrance incommensurable, qui se transforme en un animal monstrueux (monstre, pieuvre, chien enragé). Le symbole de la gueule, l'un des symboles thériomorphes du *Régime Diurne* durandien, renvoie à l'animalité qui, « après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté⁹² ». Dans l'imaginaire soucien, il faut ainsi comprendre les corps monstrueux comme une personnification de la souffrance humaine elle-même, cruelle et injuste, qui s'avère, finalement, le véritable monstre dévorant. Et que dire de Morlay⁹³, dynamité par accident sur l'un des chantiers de démolition, qui marque de façon indélébile la mémoire du jeune Xavier :

Jamais, quand bien même il connaîtrait vingt morts et connaîtrait vingt autres vies, jamais il n'oublierait cette plaie vivante qui implorait son secours, une atténuation de son insensée souffrance. La main grelottante de Morlay cramponnée à sa culotte. Ainsi que son regard, dernier vestige humain dans cette tranche de viande saignante, son regard qui n'avait qu'un œil, celui de gauche réduit à n'être qu'une boulette de charbon, pendant de son orbite comme un grelot (*MH*, p. 108-109).

La représentation du corps esquissée dans ces trois brefs exemples ne se perçoit plus telle une Unité indivisible, un tout homogène. L'éclairage est mis sur les différentes parties du corps ravagé présentées successivement : le crâne, les yeux, la peau des poignets, les lèvres, les joues et les mâchoires dans le cas de Peggy ; la main, le regard,

⁹² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 90.

⁹³ Nous soulignons au passage que c'est en raison de cette illustration de la souffrance de Mornay, décrit comme une véritable « plaie vivante », que nous avons attribué cette dénomination à la première catégorie de corps souciens.

l'œil et l'orbite dans le cas Morley ; pour ce qui est de Robert, le narrateur énumère les dysfonctions du corps de l'infirme qui renvoient respectivement aux reins, aux poumons, au foie, aux oreilles et à la peau. Le corps se retrouve ainsi découpé, sectionné, fractionné et, ce faisant, il s'affaiblit, parfois même jusqu'à la mort. Canguilhem fait remarquer que « [l]e monstre, c'est le vivant de valeur négative⁹⁴ », dans le sens où la valeur d'un être vivant se trouve dans la permanence de sa forme, dans « la résistance à la déformation⁹⁵ ». Le monstre révèle la précarité de la stabilité illusoire à laquelle l'être humain est habitué :

C'est la monstruosité et non la mort qui est la contre-valeur vitale. La mort c'est la menace permanente et inconditionnelle de décomposition de l'organisme, c'est la limitation par l'extérieur, la négation du vivant par le non-vivant. Mais la monstruosité c'est la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme, c'est la limitation de l'intérieur, la négation du vivant par le non viable⁹⁶.

Le monstre signale la faiblesse possible en l'être. Ce qui heurte dans le monstre réside donc dans l'échec du vivant où le contraire du vivant n'est pas la mort, mais bien le monstre, cet être non viable. Ce sont des êtres condamnés à disparaître que représente Soucy.

Les descriptions du monstrueux soucien isolent par ailleurs membres et organes, les séparant ainsi du corps originaire. Le diaïrétisme, c'est-à-dire la séparation (*Spaltung*), caractérise la deuxième structure schizomorphe⁹⁷ du *Régime Diurne*

⁹⁴ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, op. cit., p. 220.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Nous désirons, par souci de clarté, résumer brièvement les trois autres structures schizomorphes du *Régime Diurne* de l'imaginaire durandien. La première structure renvoie au déficit pragmatique des représentations de l'imaginaire caractérisé par une « perte du contact avec la réalité » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit.,

durandien et se définit par le « souci obsessionnel de la distinction⁹⁸ ». Séparer, distinguer, s'avèrent des schèmes organisateurs des différents types de corps présentés dans ce chapitre. Le motif des « membres épars »⁹⁹ traverse d'ailleurs l'œuvre soucienne et donne au corps monstrueux un aspect disloqué. Les rêves des personnages multiplient les projections de « jambes et d[e] bras orphelins » (*MH*, p. 47), de troncs qui « tent[ent] de remonter les berges » (*MH*, p. 47), d'enfants faisant « des signes avec [leurs] moignon[s]¹⁰⁰ » (*MH*, p. 53), d'organes génitaux dans des chapeaux, dont un qui, « dodelin[e] mollement du gland, comme une tendre petite bête blessée et sans yeux¹⁰¹ » (*IC*, p. 34-35). À l'instar de Charles Baudouin et de Gilbert Durand, nous lions le motif des membres épars aux archétypes du monstre et du gouffre, de même

p. 209). La troisième structure se définit par une « volonté de géométriser » (*Ibid.*, p. 214) le monde (plan, symétrie, schématisation excessive, etc.), dont relève le gigantisme que nous étudierons à travers le corps-marionnette. Enfin, la pensée par antithèse détermine la quatrième structure.

⁹⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 211.

⁹⁹ Charles Baudouin, dans son ouvrage *Psychanalyse de Victor Hugo* (Paris, A. Colin, 1972, 302 p.), utilise pour sa part la dénomination de « complexe de mutilation » lorsqu'il analyse le corps monstrueux chez Hugo. En raison de notre orientation théorique, la mythocritique, et afin de demeurer à l'intérieur des limites de l'imaginaire littéraire de l'auteur étudié, nous avons préféré la terminologie de « motif des membres épars ». Nous pensons ainsi éviter la tentation de trop nous rapprocher d'une psychocritique de l'auteur, qui, bien qu'elle serait tout aussi pertinente et enrichissante, n'est pas l'orientation théorique donnée à cette thèse.

¹⁰⁰ Le moignon pour désigner des bambins revient dans plusieurs œuvres. À titre d'exemple, signalons cette fillette que le narrateur du récit *L'angoisse du héron* regarde à la tabagie de la gare : « La fillette avait rendu la fourrure à sa mère et j'apercevais maintenant son petit torse grêle et les deux appendices de chairs, dérisoires et poignants, comme deux boudins blancs, qui lui pendaient à l'attache des épaules » (*AH*, p. 59-60). Il est pertinent de noter que non seulement la description du corps de la fillette renvoie au motif des « membres épars » déployé dans l'imaginaire soucien, mais elle s'apparente également au « corps-viande » analysé un peu plus loin dans ce chapitre. Le moignon revient aussi à plusieurs reprises dans *Music-Hall* ! En plus de l'exemple cité en introduction de ce point, nous pouvons ajouter, entre autres, celui du passage concernant la description de l'entrepôt dans lequel Xavier a été créé, où des cercueils « qui sont tout juste de la taille pour mettre un moignon emmaillotté dedans » (*MH*, p. 186) ont été entreposés.

¹⁰¹ La comparaison entre les organes génitaux et un animal naissant revient sous une forme étrangement similaire dans *Music-Hall* ! Lorsque Lazare contemple Peggy Sue durant son sommeil, il décrit « les boutons roses de sa poitrine, comme le regard d'une petite bête qui vient de naître » (*MH*, p. 170). La fragilité et le danger se profilent dans ces deux passages. Les organes, qui revêtent les valeurs de pureté et d'innocence liées aux petites bêtes à peine nées, sont exposés, livrés aux regards – regard dont ils sont eux-mêmes privés – et deviennent ainsi des proies potentielles. L'hypothèse d'une sexualité et d'un désir problématiques dans l'imaginaire soucien sera approfondie un peu plus loin, lors de l'analyse du corps perçu comme un « habit trop grand ».

qu'au symbole de la gueule, qui renvoient tous à des images qui convergent autour du schème de la dévoration propre aux structures schizomorphes du *Régime Diurne* de l'image.

Sans multiplier les exemples, nous en avons retenu deux qui nous apparaissent emblématiques dans les œuvres de Soucy afin d'affiner notre analyse et de mettre en relief ce qui unit ceux qui sont appelés les monstres souciens : le personnage de Xavier, un être monstrueux dès son origine, et celui du Juste Châtiment, qu'un accident transforme en monstre.

1.1.1. *Xavier ou le Frankenstein moderne*¹⁰²

Music-Hall ! est le seul des romans de Soucy à ne pas camper son action dans le village fictif de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion, près de Montréal. L'action se situe plutôt à New York, à la fin des années 1920. La ville est littéralement scindée en deux camps. D'un côté, il y a ceux appelés les démolisseurs, travailleurs impitoyables sous le joug de l'Ordre puissant de la démolition qui décide de tout dans la ville. De l'autre côté se retrouvent les malheureux démolis, les victimes d'expulsion. Scènes de démolitions et altercations entre les deux groupuscules composent la trame de ce roman.

¹⁰² Cette partie de l'analyse reprend certains éléments que nous avons étudiés dans le cadre d'un précédent article : « (Dé)figuration de l'espace, du corps et de l'identité dans le récit nostalgique soucien », *Contact +*, revue trimestrielle d'information, d'analyse et de recherche, n° 78, juin-juillet-août 2017, p. 47-51.

L'ouvrage s'ouvre sur la première partie intitulée *Joies et mystères de la démolition*. Ce titre s'interprète sur deux plans distincts. Bien entendu, nous le verrons plus en détail dans le chapitre suivant, la démolition renvoie inévitablement à la destruction de l'environnement urbain dont le paysage se modifie au fil des dévastations. Mais elle caractérise également les transformations physiques de Xavier, personnage principal de cette aventure. Ce dernier reprend conscience un beau matin, amnésique, au port de New York. Il présuppose s'appeler Xavier, puisque ce nom correspond aux lettres tatouées sur son poignet. Il se retrouve au bout de quelques jours apprenti démolisseur, mais il n'a manifestement pas sa place au sein de ces brutes décrites comme des êtres stupides à l'instinct grégaire. Rapidement ciblé comme souffre-douleur, le jeune homme enfile les épreuves douloureuses. Incapable de s'adapter à son groupe, il est battu, ridiculisé et même drogué à son insu : « Sa jeunesse, sa candeur, son accent cocasse et sa syntaxe de fantaisie, sa tête de pierrot tombé de la lune, semblent attirer irrémédiablement les plaisanteries, les coups » (*MH*, p. 16). Xavier se répète courageusement que « c'est le métier qui rentre » (*MH*, p. 16) en se coiffant jour après jour de « son casque rose, ainsi que le veut l'usage pour un apprenti, [...] marqué à l'effigie d'un poussin vert pomme » (*MH*, p. 17). Il détonne au sein des démolisseurs, se rapprochant davantage des démolis, par son humanité émouvante et son corps déformé, un corps qu'il camoufle autant qu'il le peut tout au long du récit.

Il y parvient presque, puisque ce n'est qu'à la toute fin du roman qu'il comprend, en même temps que le lecteur¹⁰³ d'ailleurs, n'être que le résultat d'une expérience scientifique abominable. Il n'est pas celui qu'il croyait être. Son nom n'est pas Xavier, mais bien Vincent Vilbroquais. Les lettres tracées à même sa chair renvoient à l'anagramme des six corps qui le composent : Xénon, Albert, Vincent, Isabella, Ernest et Reinfeld. Il est le prototype même de l'être hybride :

Le torse de Xavier n'était plus qu'une plaie repoussante. Il avait le dos et le ventre couverts de graffitis, inscrits dans sa chair à la chaux vive. [...] Xavier enleva enfin les planchettes de son invention, conçues pour lui aplatir les seins. [...] Des points de suture entouraient la base du cou ; de même aux aisselles, où il n'y avait ni poil ni rien. [...] Ses cheveux manquaient par plaques, flaques de sable dans une pelouse. [...] Il considéra avec un étonnement morne [...] les lignes de suture qui lui rayaient la peau à hauteur d'aîne, ainsi que cette grosse boule de chair au milieu de sa cuisse qui avait durant les dernières semaines doublée de volume et triplée de poids, était devenue dure comme de la pierre (MH, p. 387-390).

Les sutures et les cicatrices parcourant le corps de Vincent rappellent le monstre du mythe littéraire de Frankenstein¹⁰⁴. À l'aide d'une mythocritique comparée de quelques récits de création d'êtres artificiels, notamment *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, de Mary Shelley ainsi que *Le Cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, nous avons identifié les myèmes suivants qui unissent les spécificités des différentes réécritures de ce récit : l'hybridité, la transgression des

¹⁰³ Nous verrons, lors du chapitre six, que nombre d'indices sont disséminés dans le texte concernant le corps « fabriqué » de Xavier. Nous définirons ce procédé, à la suite de Carlo Ginzburg, comme le paradigme indiciaire.

¹⁰⁴ Nous avons également consulté, entre autres, les mémoires et les thèses suivants : Stéphanie Dalleau, *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, thèse de doctorat, La Réunion, Université de La Réunion, septembre 2014, 338 p. ; Éline Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, novembre 2012, 515 p. ; Céline Laporte, *La Transgression dans Dracula de Stoker et Frankenstein de Shelley: infection du corps et de l'esprit humains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, mai 2009, 102 p.

frontières (la vie/la mort, la science/la foi, le normal/l'anormal, l'ordre/le désordre), la faute d'hybris¹⁰⁵ commise par le créateur et les difficultés d'adaptation de la créature à son milieu. Ces invariants se retrouvent tous dans le récit de Xavier.

Comme dans les autres récits de création d'êtres artificiels, le jeune homme s'avère lui aussi un être fabriqué, presque une chose. Lors de la confrontation finale avec sa mère¹⁰⁶, qui cherche à lui révéler la vérité sur son origine, la situation s'envenime et elle lui arrache l'une des baskets qu'il n'enlève sous aucun prétexte depuis le début du récit. Quand il tente de « remettre sa chaussure, que sa mère lui avait arrachée, force lui fut de constater qu'il était bel et bien signé. Sur la plante du pied était en effet inscrit, en lettres scarifiées : Rog. L-d'Ailes, avril 1929 » (*MH*, p. 376, l'auteur souligne). Signé comme une vulgaire marchandise, il évoque une œuvre ratée, un simple miroir reflétant la bêtise humaine. Présenté ainsi, le corps monstrueux devient une façon de critiquer le rapport de domination que l'individu exerce sur sa nature. Rogatien, son père créateur, « du haut de ses lobes frontaux d'homme de science » (*MH*, p. 365) commet la faute d'hybris. C'est le scientifique qui perpètre un sacrilège et transgresse les lois de la nature en créant un nouvel être vivant et en se prenant pour un dieu. La propre mère de Xavier ne veut pas le reconnaître comme son fils et ne pense à lui qu'avec dédain, utilisant la qualification de « résultat » (*MH*, p. 355) pour le nommer. Cette expérience engendre un être certes monstrueux, mais

¹⁰⁵ La faute d'hybris est liée à « la transgression et la démesure, on peut également lui associer les notions de désordre, de violation, d'excès » (Stéphanie Dalleau *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 92).

¹⁰⁶ Justine est la mère du jeune Vincent, le corps principal dont est composé Xavier (la tête). Quelques semaines plus tôt, Vincent s'est défenestré pour échapper à un avenir de joueur d'échecs professionnel, un talent qui le rendait particulièrement malheureux. Rogatien Long-D'Ailes, grand scientifique et ancien amant de Justine, se met en tête de « reconstruire » Vincent afin de regagner l'amour de sa mère.

aussi profondément malheureux, incapable de s'accomplir à cause de son origine déficiente et lacunaire.

1.1.2. *Le Juste Châtiment*

Par le regard d'Alice, personnage principal du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, le lecteur découvre Le Juste Châtiment. Alice se trouve alors derrière la maison familiale, dans « le hangar nommé aussi le caveau » (LPF, p. 20). Elle dépeint, pour commencer, l'endroit abandonné avant d'entreprendre une description du Juste Châtiment :

Le Juste Châtiment quant à lui demeurait dans son coin, ramassé dans son petit tas. Il n'avait pas changé tellement dans les dernières années, et on le déplaçait avec des précautions, ne le sortait de la boîte qu'en tremblant. C'est comme s'il avait atteint son degré maximal de désespoir, et ce qu'il en restait ne décrépiterait pas davantage, parole d'honneur, ne bougerait plus d'ici pour l'éternité. Il m'arrivait parfois de passer de longues journées à le serrer dans mes bras avant que de le ranger. C'est quelque chose le Juste Châtiment, un jour nous étonnerons le monde. Il y avait aussi là-dedans la caisse de verre, dont je reparlerai, à sa place et à son heure, on ne pourra y couper (LPF, p. 20).

La description du Juste Châtiment fait penser à un vieil objet usé tant par son immobilité que par son immuabilité, puisqu'il n'a « pas changé tellement dans les dernières années », qu'il semble avoir atteint son point final de dégradation et qu'il demeurera dans le hangar « pour l'éternité ». Cette chose exerce une attraction indubitable sur la jeune fille. Un mélange de frayeur et de respect¹⁰⁷ conduit Alice à traiter Le Juste Châtiment « avec des précautions » et à ne le manipuler « qu'en tremblant ».

¹⁰⁷ Cette émotion ambivalente, mélange d'effroi et de fascination, décrit le sentiment *numineux* tel que défini par Rudolf Otto devant le *ganz andere*, le radicalement autre. La fascination éprouvée envers Le Juste Châtiment rejoint par le fait même une certaine forme de transcendance.

Chose certaine, Le Juste Châtiment occupe une place importante dans la vie d'Alice. La narratrice avoue elle-même le serrer pendant des heures durant dans ses bras avant « de le ranger » dans sa boîte. Le lecteur ne comprend toute l'horreur de la situation que bien plus tard dans le roman et l'endroit dénommé « le caveau » prend ainsi tout son sens. Il ne s'agit pas d'un sous-sol ou d'une cave, mais bien d'un véritable tombeau, une crypte qui dissimule un lourd secret. Le Juste Châtiment n'est pas non plus un simple objet. Il s'agit en fait de la sœur jumelle, toujours vivante, d'Alice. Le Juste Châtiment a les yeux « tellement de la même couleur » que ceux d'Alice « qu'on dirait les siens tout crachés, comme une goutte d'eau » (*LPF*, p. 148). En réalité, le Juste Châtiment a survécu à l'incendie qui a, en revanche, emporté leur mère dont le corps décomposé est exposé dans la caisse de verre, celle qui se trouve située à côté de la boîte du Juste Châtiment.

Le Juste Châtiment se caractérise par l'absence, la privation. Elle « n'a pas de peau derrière ses bandelettes [...] Ça été la grande calcination, tout a brûlé en dessous » (*LPF*, p. 150). Elle est incapable de se tenir debout, « on dirait qu'elle a des jambes juste pour rigoler » (*LPF*, p. 151) et « des avant-bras en guenilles » (*LPF*, p. 149), raison pour laquelle on la laisse dans une petite boîte au sol. Elle demeure dans sa boîte, enchaînée de surcroît au mur, comme un animal maltraité, par une « chaîne qu'[elle] a autour du cou » (*LPF*, p. 149). On lui installe « une sorte de sac aussi [...] autour du ventre et des fesses, pour les moments où [elle] voudrait se vider le trou » (*LPF*, p. 149). Alimentée au gruau seulement, les fois où Alice y pense, car elle doit « [s]'attacher une ficelle autour du doigt pour ne pas oublier de [la] nourrir » (*LPF*,

p. 153), le Juste Châtiment dépend entièrement de sa sœur et du père qui, dans les derniers temps de sa vie, « ne voulait même plus en entendre parler » (*LPF*, p. 153). Alice lui change aussi « de temps à autre ses bandelettes [qui] [...] ont tendance à pourrir un peu [et qui] [...] sentent le médicament » (*LPF*, p. 153). Le portrait de cette déshumanisation, brossé par la narratrice, est tel qu'Alice s'exclame que le Juste Châtiment, c'est « de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet. Elle est comme de la douleur qui n'appartiendrait à personne » (*LPF*, p. 152). Coupable d'avoir joué avec des allumettes, alors qu'elle n'était âgée que de quatre ans, le Juste Châtiment incarne le rappel de la faute originelle. Le père s'exclame un jour en sortant du caveau que « "[c]'est un juste châtiment", d'où le nom, qui [...] lui est resté » (*LPF*, p. 123). Pour être certain que le Juste expie sa faute, le père laisse des allumettes traîner dans le caveau, « hors de la portée du Châtiment bien entendu, mais pour qu'elle puisse quand même les voir, à titre de symboles, et se remémorer, et en tirer leçon, et regretter » (*LPF*, p. 175). Littéralement « ruine » vivante en raison d'un corps décomposé, désagréé, elle renvoie également sur le plan symbolique à la trace d'un passé révolu, celui de la vie d'avant la catastrophe qui a fait basculer l'univers de la famille Soissons. Le Juste Châtiment se révèle un véritable vestige humain.

Marie-Hélène Larochelle avance que le recours au monstrueux se veut à la fois révélateur du projet esthétique de l'auteur et représentatif du discours social d'une époque :

Lorsque la littérature s'approprie cette image, ou l'invente, c'est souvent pour le potentiel qu'offre l'exception. La volonté de se distinguer est le moteur de la modernité et, en ce sens, le monstrueux est une force. Devenu inspiration, le caractère monstrueux dévoile le projet esthétique de l'auteur, mais c'est également un marqueur social. L'identité ainsi construite est un

témoin singulier du discours social dans lequel l'œuvre s'inscrit. La littérature qui reconnaît le monstre comme fécond lui donne un visage unique, et représentatif de son ethos¹⁰⁸.

Le corps monstrueux soucien pourrait même, selon certains, « être lu comme figure symbolique d'une personne en situation de handicap important¹⁰⁹ ». C'est la thèse défendue par Martin Clavet, qui signale que les épreuves rencontrées par Xavier, « qu'il s'agisse d'évitement phobique, de problèmes d'intégration, de la violence qu'il subit ou de l'indifférence de la collectivité, mettent systématiquement en lumière un besoin irrépressible de tenir le déficient à distance dans une société où l'écart à la norme doit être dissimulé¹¹⁰ ». L'indifférence de l'entourage à leurs souffrances mérite en effet d'être soulignée. La finale de *Music-Hall !* apparaît en ce sens exemplaire. Le lecteur assiste à la scène durant laquelle Xavier se meurt sous les acclamations de la foule venue applaudir Marie Piquefort :

Il replanta ses pieds dans le sable et le plâtre, et entreprit de nouveau son escalade. Il s'aidait des mains, des genoux, des dents, poussait, tirait, tenait bon. Il était tout près maintenant. Il commençait à entrevoir le public qui lui tournait le dos. Il essaya de ramper, de se hisser un dernier trait : « L'eau ! L'eau !... » Mais tout fit comme s'effondrer sous lui. Il rebondit sur le dos, sur le ventre, se cogna le crâne contre un caillou, se retrouva au milieu de l'escarpement, désarticulé, en tas, et vomissant du liquide noir. C'est alors que, dans un déluge de guirlandes et de confettis, accueillie par une clameur féroce, la limousine de Marie Piquefort fit son apparition au détour de la rue. Et, une dernière crampe au cœur, l'apprenti jardinier prit fin sous l'ovation indifférente (*MH*, p. 391).

L'indifférence des gens envers la souffrance de Xavier est totale et le corps qui se meurt se confond avec l'effervescence du spectacle qui se déroule dans les rues new-yorkaises. Il meurt seul, parmi la foule, anonyme. Le corps monstrueux soucien devient

¹⁰⁸ Marie-Hélène Larochelle, Liminaire, « Le dire-monstre », *Tangence*, n° 91, automne 2009, p. 7.

¹⁰⁹ Martin Clavet, *La monstrosité comme figure du handicap dans Music-Hall ! de Gaétan Soucy*, *op. cit.*, p. i.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

ainsi un moyen de problématiser l'identité des personnages, qui se révèle incertaine, indéterminée. Rappelons rapidement à ce sujet que Xavier se projette en tant qu'objet extérieur à sa conscience : « Il devait se rendre à l'évidence : sa tête pour une bonne part ne lui appartenait pas. Ça pensait, ça sentait, ça éprouvait et ça tourmentait, sans qu'il y soit pour grand-chose, à vrai dire » (*MH*, p. 301). Sa langue, souvent, « [lui] mentait toute seule » (*MH*, p. 160). N'ayant pas d'identité propre, Xavier ne s'appartient pas, n'existe pour ainsi dire même pas. Le Juste Châtiment, quant à lui, est un personnage déshumanisé à un point tel qu'on peut dire « il ou elle en parlant du Juste » (*LPF*, p. 150), cela ne fait pas de différence. À l'issue de cette analyse, nous retiendrons donc que les monstres qui habitent l'univers soucien se font le véhicule de difficultés sur le plan identitaire ainsi que sur le plan de l'adaptation à leur environnement ; ils se révèlent le reflet d'une immense solitude. Nous verrons maintenant que les « corps contenant » témoignent également, pour divers personnages, d'une difficulté d'adaptation au monde qui apparaît dès lors comme inquiétant.

1.2. Les « corps-contenants »¹¹¹

« C'est lourd un corps quand il n'y a plus personne dedans » (*LPF*, p. 160), s'exclame Alice à propos de son père, « dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce » (*LPF*, p. 13). Si la réflexion se rapportant au « corps-

¹¹¹ Bien que ce type renvoie toujours à corps vide, sans contenu, nous avons tout de même choisi la dénomination de « corps-contenant » pour développer notre idée. Le corps soucien est comparé à une coquille, à une carcasse, à un cadavre, à une baudruche. etc. Par le biais de ces métaphores, le contenant s'impose paradoxalement et vient en outre attirer l'attention sur le vide qu'il contient, comme si le contenant ne remplissait plus sa fonction première, soit de contenir un contenu.

contenant » s'est amorcée autour du corps sans vie, une simple enveloppe charnelle vide, nous en sommes rapidement venue à constater qu'il réfère également au corps encore vivant. Remouald, par exemple, renvoie à cette image de coquille vide, « une carcasse sans mémoire, sans rien à l'intérieur pour souffrir » (*IC*, p. 127). Pendant une grande partie du roman, il semble en effet détaché de son corps, étranger à lui-même autant qu'au monde dans lequel il se meut. À ce sujet, l'exemple de Xavier s'avère aussi particulièrement révélateur. Quelques jours avant de mourir, celui-ci se perçoit de plus en plus étranger à lui-même et au monde qui l'entoure :

Une masse inerte et étrangère pesait de tout son poids sur son grabat. Il s'était réveillé avec un cadavre dans son lit, et cette baudruche dessoufflée, ce sac d'ossements et d'humeurs, était son propre corps s'entêtant à durer. Son corps devenu aussi peu lui que n'étaient lui, par exemple, les murs de sa chambre, les planchettes, son brasero de fortune. Cette chose étrangère était en train de mourir, et comme c'était lui qui vivait dedans, qui continuait à y vivre incompréhensiblement, elle était aussi en train de le tuer. Elle l'entraînait doucement dans la dissolution sans visage ni réponses. En ruine, comme le monde (*MH*, p. 377).

Définie telle « une masse inerte » ou « une chose » en train d'agoniser, l'enveloppe charnelle devient radicalement « étrangère » au personnage, totalement distincte de lui, autant que peuvent l'être des choses appartenant à son environnement immédiat, les murs ou les meubles par exemple. D'un autre côté, Xavier prend au même moment conscience qu'il vit à l'intérieur de cette chose qui n'est plus lui. Par le biais des métaphores du cadavre (corps vide et sans vie), de la baudruche (à la fois une membrane pour fabriquer des ballons et une personne sans consistance) et du sac, le corps se métamorphose en un contenant projeté à l'extérieur du personnage. En parfaite adéquation avec le monde détruit qui l'entoure, Xavier se dissout lentement, disparaît. Qu'il soit décrit comme un « habit trop grand » ou un « corps-marionnette », le corps soucier s'apparente à un contenant qui ne se pense plus en termes d'Unité et

d'homogénéité relativement à son contenu, c'est-à-dire à l'esprit ou à l'âme du personnage. Autrement dit, corps et esprit se divisent, se scindent. En raison de cette rupture, intérieur et extérieur finissent par s'opposer.

1.2.1 L'habit trop grand

L'enfance jouit d'un statut privilégié dans l'imaginaire soucien. Elle s'apparente à « une franc-maçonnerie, un adulte ne s'y introduit que par fraude. Et il arrive qu'il y introduise son enfer personnel » (*IC*, p. 68). Séparée du monde profane adulte, l'enfance fonctionne avec ses propres règles, langage et codes, à l'instar des sociétés secrètes. Ce monde se pense en termes de pureté et d'innocence, contrairement à celui de l'adulte qui détient, de surcroît, le pouvoir de le contaminer. Ainsi esquissée, l'enfance chez Soucy rejoint une temporalité sacrée originelle, au sens où l'entend Mircea Eliade lorsqu'il décrit « le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"¹¹² », la perfection « ab origine, *in illo tempore*¹¹³ ».

La traversée de l'enfance à l'âge adulte ne se fait pas sans heurts chez Soucy et l'échec de ce franchissement laisse des traces et des blessures. Nombre de personnages se dépeignent comme des enfants perdus dans des corps d'adultes auxquels ils n'ont jamais pu s'ajuster ou qui ne leur ressemblent pas. Il est dit de Remouald, par exemple, que son corps trop grand « l'incommod[e] sans cesse » (*IC*, p. 46) et que « [l]a chaise sous lui a l'air d'une chaise de poupée » (*IC*, p. 46). À treize ans, « toutes sortes de phénomènes étranges » (*IC*, p. 135) se sont mis en branle dans son corps et « en moins

¹¹² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

¹¹³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 64.

d'un an, il avait atteint les six pieds six pouces. Un changement si brusque l'obligea à s'aliter » (*IC*, p. 135). Il a d'ailleurs dû adapter « le mobilier à son échelle » (*IC*, p. 46) dans la cuisine de sa demeure afin de fonctionner adéquatement. Ce type de corps revient, entre autres, dans le roman *L'Acquittement*. L'incipit du roman s'amorce par la description du rêve de Louis, le personnage principal. Celui-ci rêve à lui-même quand il était petit garçon. Il envoie la main à son père de l'autre côté de la rue. Louis, « dans son corps piégé d'adulte de quarante-quatre ans » (*A*, p. 13) est aussi présent et se tient près d'un arbre à observer le petit Louis. Il y a également le chauffeur de Louis qui maugrée d'une curieuse façon en raison des mauvaises conditions routières : « On aurait dit un petit garçon qui joue à se fâcher comme un grand » (*A*, p. 14). Enfin, il y a Maurice, « [e]ncore tout pétri des spontanéités de l'enfance, il était dans son corps comme dans un habit trop grand. Il se goinfrait sans arrière-pensée, avec une rapacité tranquille, à la manière des chiens et des petits garçons¹¹⁴ » (*A*, p. 69). Ce sont ces personnages-enfants en inadéquation avec le monde des adultes auquel ils appartiennent que nous désirons ici questionner. Bien que le thème de « l'habit trop grand » revienne comme un leitmotiv dans le roman *L'Acquittement*, il ne semble pas l'une des clés essentielles pour comprendre l'œuvre. Nous le verrons ultérieurement, l'espace infernal (chapitre 2) et la mémoire kaléidoscopique (chapitre 3) rendent mieux compte des enjeux de cet ouvrage dans notre optique de recherche. Par contre, dans le roman *Music-Hall !*, non seulement le thème de « l'habit trop grand » explique la personnalité dérangée de Lazare, mais il revêt une dimension plus profonde, essentielle à la compréhension de l'œuvre soucienne en général,

¹¹⁴ Nous soulignons au passage que l'expression de « l'habit trop grand » pour décrire le corps de Maurice nous a inspiré l'appellation de ce type de corps soucien.

notamment par le déploiement d'images qui constellent autour de symboles ascensionnels et spectaculaires liés au sacré, qui, nous le verrons tout au long de cette première partie, structurent l'imaginaire soucien.

Lorsqu'il prend la décision de se suicider, Lazare, le contremaître de Xavier sur les chantiers de démolition, se rend chez Peggy Sue, dont il est amoureux. Mais cet amour n'est pas réciproque. Peggy a mis fin à leur relation après deux rencontres, en raison notamment de la personnalité bizarroïde et taciturne du jeune homme et de sa consommation trop élevée d'alcool. Avant de se mettre au lit ce soir-là, Peggy a pris quelques somnifères ; elle dort profondément. Lazare escalade alors son immeuble et s'introduit dans sa chambre par la fenêtre. Il l'observe pendant qu'elle dort et se sent aussitôt

envahi par une sorte de lumière, qui prend source en lui et s'échappe par tous ses pores, de la lumière qui ressuscite, et l'impression le gagne qu'il est en train de revêtir, comme on essaie un habit, le corps qu'il aura dans l'éternité. Il rouvre enfin les yeux, se constate nu. Il regarde ses mains, leurs revers, leurs paumes, découvre ses jambes, son ventre, ses pieds, prend enfin son sexe minuscule entre ses doigts, pour se rendre enfin à la calme évidence qu'il est debout à l'intérieur de son corps de douze ans (*MH*, p. 169-170).

Lazare vit alors une expérience spirituelle transcendante, radicalement détachée du réel profane, « sans joints possibles avec le reste » (*MH*, p. 170). Il se laisse pénétrer par cette lumière qui émerge de lui et régresse jusqu'au temps de l'enfance qu'il considère idyllique, parfaite, puisque son corps-enfant est choisi pour « l'éternité ». Ce retour à l'Origine est d'autant plus intéressant qu'il s'effectue au prix d'une montée risquée. L'immeuble où vit Peggy est particulièrement haut ; « Lazare estime l'ascension à une quinzaine de minutes, en comptant les arrêts, les vertiges » (*MH*, p. 167). Si « la

descente risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute¹¹⁵ », l'ascension présente les mêmes dangers. En fait, dans les dynamismes de l'imaginaire, « l'ascension repose sur le contrepoint négatif de la chute. Gueule, gouffre, soleil noir, tombe, égout et labyrinthe sont les repoussoirs psychologiques et moraux qui mettent en évidence l'héroïsme de l'ascension¹¹⁶ ». Il n'est donc pas étonnant de constater que Lazare, quelques secondes avant d'entreprendre son voyage périlleux, « marche parmi un jonchement de détritrus, de sacs en papier graisseux, déchirés par le fond, dans un fouillis d'odeurs pourries et denses » (*MH*, p. 167). Les immondices ne servent qu'à mettre en évidence l'expérience sacrée qu'il vit en entrant dans la chambre de Peggy. Rendu au septième étage, Lazare paralyse un court instant. Il se sent « le jouet du vent, [...] aspiré de toutes parts par les bouches du vide, aussi facile à déloger qu'une mouche » (*MH*, p. 167-168). Le gouffre pourrait l'aspirer, mais « une force nouvelle l'investit, et l'ascension s'achève dans une aisance hallucinée, comme si une fée l'avait soulevé par le collet, porté » (*MH*, p.168).

Les échelons de fer sur lesquels il grimpe tout au long de l'édifice s'apparentent en réalité à l'*Axis mundi*, tel que défini par Eliade. L'une des significations profondes de l'espace sacré concerne le symbolisme du centre dans la théorie eliadienne : « Là où, par la voie d'une hiérophanie, s'est effectuée la rupture des niveaux, s'est opérée en même temps une ouverture par en haut (le monde divin) ou par le bas (les régions inférieures, le monde des morts). Les trois niveaux cosmiques – Terre, Ciel, régions

¹¹⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 227.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

inférieures – sont rendus communicants¹¹⁷ ». La communication avec le ciel est toujours illustrée par des images se rapportant toutes à l'Axe du monde, l'*Axis mundi* : pilier, échelle, montagne, arbre, liane, poteau sacré, etc. Durand le souligne également, « la caractéristique de toutes les échelles, c'est d'être célestes¹¹⁸ ». L'ascension représente donc une expérience sacrée pour Lazare, qui « a passé son enfance à grimper aux arbres hauts comme des clochers. Sans peur et sans angoisse, s'y sentant toujours en sûreté, protégé de toutes parts, enfoui comme s'il se frayait une voie parmi la toison drue et rêche d'une géante, et qu'au sommet l'attendait la lumière froide et dure des étoiles » (*MH*, p. 167). Les images d'intimité liées à la sécurité et à la protection relèvent habituellement du *Régime Nocturne* des images. Or, il est intéressant d'observer que ce symbolisme revêt plutôt chez Soucy des accents diurnes, puisque les images d'intimité s'ancrent au sommet des arbres. Lazare « s'enfuit » dans les airs plutôt que dans le sol, à travers la toison d'une géante. Les archétypes nocturnes de la mère et de la femme se superposent ici à l'archétype diurne du sommet.

L'expérience sacrée qui le métamorphose l'espace de quelques instants révèle en outre que Lazare n'est encore qu'un enfant qui vit dans un corps trop grand pour lui, puisque c'est en toute aisance qu'il retrouve son corps de douze ans, « qu'il habite comme s'il ne l'avait jamais quitté [...] » (*MH*, p. 170). Cet épisode jette un éclairage différent sur certains comportements infantiles que Lazare présente. Son incontinence, par exemple, est plusieurs fois mise de l'avant. Alors qu'il ose enfin demander à Peggy

¹¹⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 38.

¹¹⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 141.

de sortir avec lui, « l'effort de ne pas bégayer l'[a] fait un petit peu s'oublier dans sa culotte » (MH, p. 85). Même chose lorsqu'il s'emporte contre elle alors qu'elle lui dit ne plus vouloir le revoir, il « contempl[e] la flaque saumâtre qui croupi[t] entre ses chaussures. Les yeux dévastés. Le visage en ruine » (MH, p. 85). Enfin, lors d'un rêve pendant lequel il croit uriner dans un lac,

Lazare sen[t] une chaleur moelleuse gagner l'entrejambe, ses cuisses, ses fesses, une sensation de gonflement chaud et doux, qui commença par n'être pas désagréable, mais devint bientôt de l'angoisse, une angoisse panique, et réalisant ce qui lui arrivait, il se retint de toutes ses forces, de toutes ses fibres, trop tard. Il se réveilla, couché dans la nappe chaude écœurante de ses draps mouillés. Et, ses yeux à peine ouverts, une flaque de lumière aveuglante comme une guenille trempée tomba sur sa face. Et le premier sentiment de sa journée fut une indicible horreur de vivre (MH, p. 53).

Si la description évoque au départ la sensualité (la chaleur diffusée dans les différentes parties de son corps), voire la sexualité (la sensation de gonflement associée à la chaleur et à la douceur), elle se transforme rapidement en une angoisse morbide. La chaleur est « moelleuse » et agréable avant de devenir une « nappe chaude écœurante ». La chaude intimité enveloppante caractéristique du *Régime Nocturne* s'inverse en se chargeant d'une lourdeur désagréable de « guenille trempée ». La lumière ne réchauffe plus, elle aveugle. Le monde doux et chaud de l'enfance s'oppose ainsi au monde blessant des adultes, auquel Lazare ne s'adapte pas. Incapable d'entrer en relation avec qui que ce soit, il « songe qu'il n'a jamais touché une femme de son existence, [...] pas même un effleurement, pas même un attouchement » (MH, p. 163). Son corps a vieilli, certes, mais Lazare est resté petit à l'intérieur. Son « sexe minuscule » (MH, p. 171), lui non plus, « n'a pas grandi, [...] a refusé de grandir, comme si ce dernier avait souhaité rester fidèle aux seules heures de grâce qui aient jamais visité Lazare, cette année de ses douze ans, où il avait connu cette fillette, dans la vie erratique d'un cirque ambulant » (MH,

p. 171). Cette fillette, le lecteur l'apprend plus tard dans le roman, n'est nulle autre que Peggy Sue, mais ni l'un ni l'autre ne s'en souvient. En ayant recours au corps-enfant prisonnier d'un « habit trop grand », Soucy souligne la difficulté à s'adapter à un monde adulte perçu comme étranger et menaçant. En fait, Lazare se retrouve piégé entre le monde de l'enfance, qui ne lui est plus accessible, et celui des adultes, qui lui apparaît tout aussi fermé.

1.2.2. Le corps-marionnette

Les fantoches caricaturaux qui traversent l'imaginaire soucien participent d'une esthétique du simulacre qui sera analysée dans le chapitre cinq, portant notamment sur le thème de la représentation. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici concerne le corps dysfonctionnel. Si, dans « l'habit trop grand », l'esprit reste captif d'une Origine idyllique à jamais perdue, c'est d'abord et avant tout le corps que l'on ne contrôle plus que met en relief la représentation de la marionnette. Le personnage de Xavier, l'apprenti démolisseur, est plus d'une fois présenté comme un pantin, en raison, notamment, de son corps rapiécé, rafistolé :

Car voilà que se dressait, comme une marionnette affaissée, dont on viendrait d'activer les ficelles, la silhouette de Xavier, haute comme une tour. La grenouille recula, prête à fuir. Les jambes de l'apprenti étaient toutes roides, il n'arrivait plus à fléchir les genoux. Il marcha vers elle d'un pas de pantin. Strapichacoudou voyait se rapprocher l'ombre immense. Mais Mortanse s'immobilisa et ferma, chancelant, étourdi, les paupières. [...] Il rouvrit les yeux, reprit sa marche, chambranlant [...]. [La grenouille] [...] évitait les mains gigantesques qui tentaient de s'abattre sur elle. [...] Puis, la moitié du monde céda sous lui, son genou gauche flancha [...] (MH, p. 378-379).

L'un des éléments qui monopolise l'attention dans ce passage, c'est la gigantisation du corps de Xavier. Il s'agit d'une « marionnette », d'un « pantin » aux dimensions

titanesques, dont le corps « immense » est aussi grand qu'« une tour », voire davantage, puisque « la moitié du monde » s'écrase sous lui. Bien sûr, il s'agit ici du point de vue de la grenouille, toute petite en comparaison du jeune homme, mais des personnages insistent, et ce, tout au long du roman, sur le fait que Xavier est particulièrement grand, plus que la moyenne, et que s'il ne mangeait pas comme un moineau, il serait un géant. Le philosophe de s'exclamer : « Regarde-toi le gabarit, et la largeur des épaules, on pourrait faire un colosse de toi. Mais tu te nourris comme un moineau » (*MH*, p. 114).

Si les procédés de gullivérisation (mise en miniature du monde) se rapportent au *Régime Nocturne*, ceux de la gigantisation appartiennent aux structures schizomorphes, plus précisément à la troisième structure du *Régime Diurne*. Durand mentionne que dans le géométrisme morbide, la « valeur donnée à l'espace et à l'emplacement géométrique explique par contrecoup la fréquente gigantisation des objets dans la vision schizomorphe¹¹⁹ ». Lorsque cette logique de l'imaginaire est exacerbée de façon pathologique¹²⁰, « le malade ne situ[e] plus les objets dans leurs rapports inter-individuels, chaque objet, isolé par la Spaltung est perçu comme un tout découpé, plus grand que nature¹²¹ ». Durand poursuit en relevant une autre conséquence de la

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹²⁰ Gilbert Durand étudie les images et leurs caractéristiques chez des gens diagnostiqués de troubles mentaux au même titre que celles des religions ou des mythologies afin de mettre en relief la spécificité de certains dynamismes de l'imaginaire : « Il semble que le malade, plus qu'aucun autre, s'abandonne entièrement au dynamisme des images. Toutes ses représentations alors sont soumises à un régime unique. Toutefois, nous le répétons, ce régime ne se confond pas avec la modification caractérielle apportée par la maladie, car ce régime n'a en lui-même rien de pathologique, sous-tendu qu'il est par les grands gestes naturels qui gravitent autour des réflexes posturaux dominants et de leurs conditionnements normaux. Les structures schizomorphes ne sont pas la schizophrénie, elles demeurent et subsistent en des représentations dites normales » (*Ibid.*, p. 214-215). Nous l'avons souligné précédemment, il ne s'agit, en aucun cas pour nous de tenter de « diagnostiquer » Gaétan Soucy, mais bien de révéler certaines dominantes de son imaginaire littéraire.

¹²¹ *Ibid.*, p. 211-212.

géométrisation morbide, soit celle d'un « effacement de la notion du temps et des expressions linguistiques qui signifient le temps au profit d'un présent spatialisé¹²² ». Chez beaucoup de malades, il relève un « emploi à tort et à travers » des « temps grammaticaux du verbe » ainsi que « l'utilisation d'un langage télégraphique¹²³ ». Cette langue disloquée, reflet de la perception du monde propre aux structures schizomorphes, décrit justement le langage spécifique de plusieurs personnages souciens. Xavier, par exemple, manie une parole qui devient le reflet de son corps rapiécé, une parole cousue de mots épars qui ne rendent pas toujours compte d'une unité. Amalgame de bribes, elle ne fait pas toujours sens. Il laisse s'échapper des phrases comme : « " J'ai marché toute la fin de semaine pendant quinze jours " » (*MH*, p. 45). Il ne comprend pas « lui-même ce qu'il v[eut] dire par là, ça continu[e] à parler tout seul dans sa bouche » (*MH*, p. 45). Les mots se bousculent « sans queue ni tête [...] entre ses dents » (*MH*, p. 45). Alice présente également une syntaxe particulière. Elle avoue elle-même avoir « fait sa syntaxe chez le duc de saint-simon [...] Il [lui] en est resté quelque chose qui cloche. [Elle] mêle aussi tous les temps de verbe, un vrai macaroni. Un chat n'y retrouverait pas sa queue » (*LPF*, p. 24). Le même personnage d'Alice est repris dans *Catoblépas*. Cette dernière tente de retrouver son fils après vingt ans passés à l'asile. L'utilisation marquée qu'elle fait du temps s'avère elle aussi problématique : « [J]e me demandais bien ce qu'il pouvait chercher dans les sons, puisque j'étais là moi qui lui arrivais enfin à tout jamais s'il le voulait. Qu'il n'avait plus à chercher dans les sons ou quoi, là ni ailleurs, mais qu'à me retrouver, qui m'amenaient à lui, enfin. En fin de compte » (*C*, p. 15). Chez Soucy, certains éléments

¹²² *Ibid.*, p. 212.

¹²³ *Idem.*

du monde, dont la représentation du corps-marionnette, sont parfois grossis comme dans « l'exclusive schizomorphe¹²⁴ » et la langue des personnages se fait le véhicule d'une vision du monde fragmentée, en morceaux.

En plus de rendre compte d'un corps et d'une langue en ruines, l'étude du corps-marionnette permet d'identifier le symbolisme du regard comme l'un des éléments participant à une vision dichotomique du monde et de l'être. Ce symbolisme se trouve particulièrement déployé dans la pièce *Catoblépas*. Le corps paralysé de Robert se métamorphose lui aussi en corps-marionnette lorsqu'il joue à « enfant-do¹²⁵ » à l'aide de la Religieuse, la femme qui s'occupe de lui :

[U]ne théorie de poupées étaient suspendues au mur. Dans sa chambre à lui. Et parmi ses poupées, il y en avait une à qui nous avons donné le nom de Catoblépas. Celle-là, les enfants savaient qu'il ne fallait pas s'en approcher. Un mannequin enveloppé dans une longue mante noire, avec un chapeau, et puis un masque, du genre qu'on voit au carnaval à Venise. Une sorte de papillon noir, piqué au haut du mur, qui dominait. Robert était caché sous cette figure. À observer les enfants qui jouaient, les enfants qui ne se doutaient de rien (C, p. 41).

En fait, les enfants ne se doutent de rien jusqu'au jour où Ariane, une petite Asiatique, devine « la présence de quelqu'un à l'intérieur » (C, p. 41). Le regard devient un élément crucial dans cette scène et les principes d'intériorité et d'extériorité battent leur plein. En effet, Robert est à la fois exposé et dissimulé aux regards. Mais plus frappant encore, soulignons que c'est par le biais des yeux que la petite Ariane fait comprendre au Catoblépas (Robert) qu'elle l'a démasqué. Selon les dires de la Religieuse, Ariane

¹²⁴ *Ibid.*, p. 215.

¹²⁵ Nous analysons plus en détail ce « jeu » dans le chapitre quatre, puisqu'il participe à la thématization du double et à une forme de recreation de l'androgynie primitive dans cette œuvre de Gaétan Soucy. Pour l'instant, précisons seulement que Robert se déguisait en marionnette géante et que la Religieuse l'accrochait dans un coin de la chambre afin qu'il puisse regarder d'autres enfants jouer près de lui, et ce, à leur insu.

« agissait d'ailleurs comme une petite coquette qui se sait regardée. La garce. [...] [E]lle avait de ces regards par en dessous, comme pour vérifier qu'on la buvait des yeux, toujours, encore » (C, p. 41). Démasqué, Robert veut voir de plus en plus souvent la fillette. Il commande dès lors qu'on le laisse seul avec elle et il n'est plus possible pour la Religieuse de « lorgne[r] » (C, p. 11) à la fenêtre et de les « épier » (C, p. 42). À partir du moment où il s'expose à la fillette, où il se retrouve à *découvert*, il se soustrait au regard de la Religieuse qui doit « fermer sur eux la porte à double tour » (C, p. 42). Les yeux deviennent ainsi une porte ouverte sur l'esprit. Ils assurent le pont entre l'intériorité du personnage et son environnement. Le corps-marionnette, lui, n'est plus en mesure d'effectuer cette jonction. Durand souligne que le symbolisme du regard est toujours associé « à la transcendance ¹²⁶ » et qu'il rejoint en raison de son isomorphisme les symboles spectaculaires et ascensionnels qui constellent, chez Soucy, autour du thème de « l'habit trop grand ». Les corps-contenants montrent la dualité du corps et de l'esprit, en s'apparentant aux images diaïrétiques qui se définissent chez Durand par des schèmes de distinction et de séparation. Ce constat porte à croire que dans l'imaginaire soucien, corps et esprit demeurent inconciliables. Le corps étranger, le corps qui se fige, se paralyse ou se dégrade se transforme ainsi en corps-prison pour l'esprit et il devient alors impossible pour celui-ci de s'élever, le corps le retenant au sol. Le schème de la chute se trouve d'ailleurs au centre du symbolisme associé à la dernière catégorie de corps soucien soumise à l'analyse dans ce chapitre : le corps-viande.

¹²⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 170.

1.3. Le corps-viande

Le thème de la viande se déploie de deux façons dans l'imaginaire soucien. D'une part, moult personnages se présentent comme des végétariens convaincus qui ont pris la viande en horreur ; d'autre part, le corps lui-même est perçu comme une viande périssable. Dans *L'Immaculée Conception*, les corps des défunts déposés à la morgue, qui ont trouvé la mort dans l'incendie du Grill aux Alouettes, sentent « la viande fumée » (*IC*, p. 15), tandis que le cadavre de Séraphon, mort calciné à la fin du roman, renvoie à un « morceau [qui] a cuit comme un jambon, emmitouflé dans sa fourrure » et est ficelé dans le traîneau « à la manière d'un saucisson » (*IC*, p. 295). Il est aussi dit à propos du quêteux en visite sur le domaine des Soissons quelques fois par année qu'il se délecte d'un « sandwich à la pourriture » (*LPF*, p. 138).

Attardons-nous, pour commencer, à cette constante qui revient chez plusieurs personnages, soit le végétarisme, et la perception négative de la chair comestible qui en découle. Xavier présente la philosophie la plus complète de l'importance d'une nourriture non animale. Dans *Music-Hall !*, les démolis « mord[ent] dans leurs saucissons huileux », tandis que Xavier mange sa salade

sans huile, sans vinaigre, sans fourchette, sans rien. Un pétale de laitue bien dodu, une branche de céleri avec les feuilles, une demi-carotte pour la santé des yeux, et un radis tout ce qu'il y a de plus gorgé. Sa règle absolue était de mastiquer chaque bouchée autant de fois qu'il y a de mois dans l'année, tout en réfléchissant à ce qu'il faisait, pour éviter que ses mâchoires ne s'emballent. Un légume, c'est méditatif, ça ne s'avale pas dans la précipitation. Il fallait respecter la nourriture, qui régénérerait notre chair et nos os, et tâcher d'en comprendre le langage. Les légumes parlent aussi, à leur façon, c'était sa conviction intime. Aussi, manger concernait autant le corps que l'esprit, comme une seule chose d'un seul tenant. Engorger n'importe quoi n'importe comment, et de la viande encore, comme il le voyait faire aux compagnons, on risquait de se retrouver le petit clocher de travers, devenir un cheval à l'épouvante (*MH*, p. 18-19).

Bien que le narrateur s'évertue à tenter de démontrer l'abondance dans les choix culinaires de Xavier, le caractère frugal du repas se manifeste de plusieurs façons. D'abord, la description de son goûter s'amorce sous le signe de la privation, que la répétition de la préposition *sans* vient souligner : « sans huile, sans vinaigre, sans fourchette, sans rien ». Paradoxalement, l'absence de condiments prend tellement d'espace dans la salade que même l'emploi de l'ustensile devient superflu. Par la suite, les termes utilisés pour particulariser les légumes se rapportent à l'antiphrase. De façon métaphorique, la salade est « dodue » telle une chair animale engraisée sur le point d'être tuée en vue de la consommation. « La branche de céleri avec les feuilles » renvoie pour sa part à la luxuriance, à l'abondance, comme si le fait d'avoir gardé les feuilles y ajoutait un côté gourmand, presque une friandise. Enfin, le « radis tout ce qu'il y a de plus gorgé » semble quelque peu ironique en raison de la polysémie de l'adjectif qui, d'une part, renvoie à l'action d'engraisser une volaille et, d'autre part, est synonyme de gaver. Mentionnons également qu'à la forme pronominale, « se gaver » signifie s'empiffrer, manger avec avidité et à profusion. La philosophie de Xavier devient un avertissement : « manger, c'est devenir ce qu'on mange » (*MH*, p. 105). Ingérer de la viande décomposable, putrescible, ramène à la condition mortelle de l'être, elle-même corruptible. Voilà probablement l'une des raisons pour lesquelles végétariens et personnages frugaux pullulent dans l'imaginaire soucien.

Alice présente la même philosophie alimentaire. Parlant des perdrix que son frère tuait sur le domaine « et qu'il mangeait avec papa, beurk » (*LPF*, 140), elle souligne ne jamais en manger elle-même, car « si on [l]'avait obligée à mettre dans [s]a bouche

des bouts de cadavre de perdrix bouillis », elle se serait « vomi les entrailles » (*LPF*, p. 140). Elle ajoute qu'« en les regardant manger, [elle] pleurai[t] en dedans sans que ça paraisse » (*LPF*, p. 140). Les oiseaux sont décrits non comme des animaux ou de la nourriture, mais bien comme des cadavres. Les réticences de certains personnages à consommer une nourriture animale traduisent une angoisse liée à la chair périssable, donc mortelle. Les nourritures lourdes sont remplacées par des nourritures plus légères, donc plus spirituelles. Gaston Bachelard le souligne, « [a]bsorber de la matière légère ou prendre conscience d'une légèreté d'essence, c'est le même rêve exprimé tour à tour par un matérialiste et par un idéaliste¹²⁷ ». En ce sens, il est pertinent de noter que Remouald ne mange qu'un jour sur deux, dans « un régime parfaitement équilibré » (*IC*, p. 28), et qu'il « ne mang[e] jamais de viande » (*IC*, p. 27). Pourtant reconnu comme un pratiquant passionné, il ne mange pas non plus le corps du Christ, puisqu'« il ne re[çoit] jamais la communion¹²⁸ » (*IC*, p. 65). Mais encore, chez Soucy, le fait de manger de la chair animale s'associe au schème de la dévoration. Xavier entreprend d'ailleurs de « psychanalyser » Lazare qui se gavage presque exclusivement de saucissons :

Jamais, le fait est, je n'ai vu quelqu'un avaler le saucisson avec la férocité de Lazare. Il mange avec une sorte de colère qu'on dirait qu'il est fâché avec sa nourriture. Or, manger, c'est devenir ce qu'on mange. [...] Alors

¹²⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 48. Bachelard donne quelques exemples précis au sujet de la nourriture ailante : « Or Jules Duhem rapporte qu'au Pérou, pour voler, on mange "une graine légère qui flotte au gré des vents". De même, Joseph de Maistre rapporte (*Les Soirées de Saint-Petersbourg*, éd. 1836, t. II, p. 238) "que les prêtres égyptiens... ne mangeaient, pendant le temps de leurs purifications légales, que des chairs de volatile, parce que les oiseaux étaient les plus légers de tous les animaux". Un naturaliste arabe (cité par Boffito, *Biblioteca Aeronautica Italiana*, p. XLIX) pense à l'oiseau comme à un animal allégé. "Dieu a allégé le poids de leurs corps par la suppression de plusieurs parties... telles que les dents, les oreilles, le ventricule, la vessie, les vertèbres du dos." Au fond, pour voler, on a moins besoin d'ailes que de substance ailée, que d'une nourriture ailante » (Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 48, l'auteur souligne).

¹²⁸ Nous verrons plus loin que le refus de la communion est également associé à un autre interdit en lien avec un traumatisme vécu dans son enfance relatif au cannibalisme.

la rage à manger de Lazare c'était pour moi mystère et compagnie. Mais là, j'ai compris. J'ai vu que ça lui venait de son enfance, pardi, et que, dans le fond, en avalant ses saucissons sempiternels, ce qu'il mangeait en fait, ce qu'il mangeait chaque fois, *c'était sa mère* !... (MH, p. 105, l'auteur souligne).

Lazare mange ses saucissons avec violence (férocité, fâché, rage). Manger du saucisson devient en réalité une forme de punition pour son corps, une façon d'expier le crime de n'avoir rien fait lorsque, tout petit, il a vu son père battre sa mère presque à mort devant ses yeux¹²⁹ :

Et voilà : quand tu mâches ton saucisson, tes mâchoires sont comme si elles étaient ton père et que ton saucisson était ta mère. Or, ta mère, tu l'aimais, comme qui dirait que tu aimes aujourd'hui la viande forte et le frelaton, et c'est là que ça se mêle dans ton cerveau, comme un danger. [...] Alors de la manger comme ça, de la broyer avec tes dents à tous les jours, à longueur d'année, ça finit par te faire sentir comme si c'était toi qui avais battu ta mère laissée pour morte, et tu te punis en conséquence à coups de crampes à l'estomac et en te tuant au frelaton. Alors, réforme ton régime ! [...] Tu t'abstiens de viande, particulièrement de saucissons, et te voilà guéri, en pleine délivrance, plus besoin de Clinique, plus besoin de gémir, plus besoin de noyer les tristesses à forts recours de frelaton (MH, p. 154-155).

Le symbole de la gueule (mâchoires, dents) et le schème de la dévoration (mâcher, broyer) ressortent particulièrement dans ce passage. Le personnage de Lazare se superpose à l'archétype de l'ogre. La proposition de Xavier relevée précédemment – « manger, c'est devenir ce qu'on mange » (MH, p. 105) – prend ainsi une signification supplémentaire. Lazare, en s'acharnant sur son propre corps, s'inflige la douleur vécue par sa mère qui a subi les agressions de son mari violent. En raison de ces souvenirs

¹²⁹ Le Grand Barthakoste, capable de « chiquer de la brique » (MH, p. 114), est une légende dans le monde de la démolition. Il bat un jour sa femme devant son fils Lazare : « La pauvre femme fut laissée pour morte sur le parquet de la cuisine. Et le père s'enfuit sur les routes en emmenant l'enfant de huit ans. [...] Elle survivra. Mais amochée. À demi défigurée. [...] Et puis, elle ne se remit jamais de sa fracture à la hanche. Jusqu'à la fin de sa vie, elle allait rester avec une jambe qui dit crotte à l'autre » (MH, p. 101).

douloureux, le ventre maternel et le ventre digestif (*Régime Nocturne*) s'effacent devant le ventre dévorant de l'ogre (*Régime Diurne*).

Durand précise que le « ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature, est aussi indicatif d'un double dégoût et d'une double morale : celle de l'abstinence et celle de la chasteté¹³⁰ ». La peur du gouffre, de la chute donc, explique que, dans l'imaginaire soucien, l'on valorise autant les nourritures légères, aériennes, et que l'on condamne la chair animale ainsi que l'appel de la chair. Nombreux sont les personnages dont le rapport à la sexualité s'avère problématique. Nous l'avons analysé précédemment, Lazare se présente tel un enfant dans un corps d'adulte, dont le sexe atrophié semble avoir refusé de grandir. Xavier arbore également un organe sexuel tronqué : « Dans l'entrejambe, où il n'y avait ni poil, ni sexe, ni bourse, dépassait un tout petit robinet de six centimètres – une vertèbre de trop peut-être – actionné manuellement et peinturluré de rouge » (*MH*, p. 390). Désormais érigé au rang d'objet, son sexe, factice et ridicule, devient inutilisable et perd ainsi sa fonction première. Le passage où Peggy tente de déshabiller Xavier, endormi, afin de le mettre au lit révèle un malaise relatif à la sexualité :

Mais qu'est-ce que vous avez tous ici en Amérique ? Vous êtes tous fous ! Tu profitais de ce que j'étais dans les rêves pour me mettre tout nu ? Me jouer avec, et quoi encore ? Qu'on s'attache ensemble par mon petit bout, je présume, comme mes voisins d'à côté, des cinglés pourris de vices, espèce de ? [...] Tu es une méchante fée, tu voulais profiter de ce que je dormais pour me mettre en charpie ! [...] Et me déshabiller ensuite, et sauter sur l'occasion que je dormais pour t'attacher par mon petit bout et

¹³⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 131.

me mettre en charpie, tous mes membres épars, jusqu'à ce qu'il ne me reste plus qu'à être rafistolé ? (MH, p. 164-165)

Dans la réaction violente de Xavier, c'est son angoisse qui transparaît. Il insiste sur sa vulnérabilité à plusieurs reprises. Selon le jeune homme, Peggy tente d'abuser de lui pendant qu'il dort, pendant qu'il baisse la garde. Du point de vue de Xavier, elle se rattache elle aussi à l'archétype de l'ogre et le schème de la dévoration s'inscrit en filigrane du discours de l'apprenti. En effet, Xavier a peur de se faire démembrer, de se faire « mettre en charpie, tous [s]es membres épars ». En réalité, s'il avait accepté de se mettre nu devant Peggy, c'est la représentation qu'il se fait de lui-même qui se serait disloquée, c'est son identité qui aurait volé en morceaux. Il ne veut pas encore se voir tel qu'il est, c'est-à-dire comme un être « rafistolé ». En somme, le symbole du ventre dévorant illustre l'angoisse du gouffre et de la chute. Plusieurs personnages souciens ressentent d'ailleurs un abîme de noirceur et de profondeur au fond d'eux : « Le corps est un gouffre, tout est nuit noire par en dedans » (LPF, p. 103), confie d'ailleurs la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*.

La thématique de la viande en vient également à caractériser le corps soucien lui-même. La description qu'Alice fait d'elle-même lorsqu'elle est en proie à l'une de ses nombreuses « figettes » (LPF, p. 63), c'est-à-dire lorsque son corps paralyse et qu'elle entre dans un état catatonique, révèle une dichotomie entre le corps et l'esprit :

À travers mes yeux de viande je regarde comme au travers d'une fenêtre avec les yeux que nous avons à l'intérieur du chapeau, j'observe tout en tout sens pour que rien ne m'échappe, je suis grimpé¹³¹ dans mon corps

¹³¹ Nous voulons souligner ici que, bien que ce passage rapporte les propos de la jeune narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, les participes passés ne sont pas accordés au féminin. Jusqu'à la page 85, soit jusqu'au moment où elle assume sa féminité, adjectifs et participes passés ne s'accordent qu'au masculin. La narratrice se présente d'entrée de jeu comme un garçon.

comme si j'étais caché dans un grenier et que j'épiais le monde par l'œil-de-bœuf, ah la la encore un œil (*LPF*, p. 62-63).

Fortement spatialisé, le corps devient un corps-contenant, un grenier, dans lequel elle semble pouvoir se déplacer à sa guise. Se superposent ici le corps spirituel impérissable et le corps physique temporaire. Les yeux de viande rencontrent les yeux intérieurs. Malgré quelques ascensions qui tendent vers la spiritualité, le corps d'Alice s'ancre davantage dans le périssable, puisqu'il n'est toujours pensé qu'en tant que futur cadavre. Au lieu de dire, par exemple, qu'elle ne se sent pas anormale dans son corps, Alice affirme ne pas se sentir « anormale dans sa future dépouille » (*LPF*, p. 167). Elle se demande également en combien de temps son frère et elle cesseraient d'être mortels, passant ainsi « comme cadavres de l'état d'apprenti à celui de compagnons » (*LPF*, p. 23). Des cadavres en sursis, voilà ce que sont réellement les corps souciens. La conception même de la vie, selon Alice, témoigne aussi d'une réflexion sur l'éphémère : « Les betteraves sont comme nous, et les rats qui les rongent aussi. Être dévoré ou pourrir, ça ne va pas chier loin ici-bas [...] » (*LPF*, p. 129).

La description de la boucherie dans *L'Immaculée Conception* fait écho au traitement du corps soucien : les « [v]iandes tuméfiées, aplaties sur les étals, en quartiers ou en tranches, protégées par des vitres, comme un musée des plaies et blessures » (*IC*, p. 255), rappellent la scène de *Music-Hall* ! dans laquelle Xavier se fait violemment tabasser et se retrouve « étendu sur l'étal, inconscient, tuméfié, les bras en croix » (*MH*, p. 300). Le corps de Xavier est également marqué, tout comme le sont les pièces de viande : « Le torse de Xavier X. Mortanse n'était qu'une plaie repoussante. Il avait le ventre et le dos couvert de graffitis, inscrits dans sa chair à la chaux vive »

(*MH*, p. 387). On peut lire sur la cuisse de Xavier « inscrit en lettres tuméfiées et violettes : Fleur de viande » (*MH*, p. 390). Les corps des personnages souciens se présentent comme des plaies béantes exposées au regard extérieur, tout comme le sont les viandes dans cette boucherie.

À l'instar de Durand, « [n]ous pouvons dire qu'un isomorphisme continu relie toute une série d'images disparates au premier abord, mais dont la constellation permet d'induire un régime multiforme de l'angoisse devant le temps¹³² ». Le refus de la chair animale chez Soucy participe d'un imaginaire aérien défini par un symbolisme ascensionnel (l'air, l'aile, l'ascension) lié à l'élévation de l'esprit, tandis que le rapport à la consommation animale conjugue les images catamorphes (la chute, le ventre dévorant de même que le gouffre) et les images thériomorphes (gueule, ogre, dévoration) liées à la dimension matérielle du corps. D'autre part, les corps eux-mêmes se comparent à la viande dans ce qu'ils incarnent de périssable et de putréfiable, relevant eux aussi d'un imaginaire structuré par les schèmes de la chute et de la dévoration. Durand le souligne, « la chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la méditation du temps¹³³ ». Toute chair décomposable, qu'elle soit animale ou humaine, se retrouve ainsi exposée aux morsures du temps et marque un rapport au monde inexorablement évanescent.

¹³² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 133.

¹³³ *Ibid.*, p. 133-134.

Conclusion

L'objectif de départ de ce chapitre visait à analyser la représentation du corps dans l'imaginaire soucien, un corps qui, de prime abord, semblait défini par une certaine forme de fragmentation que nous voulions caractériser. Au terme de ce premier chapitre, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le corps soucien se défigure et se reconfigure constamment, empruntant différents visages. Il se fait mouvant, changeant, difficilement saisissable. Malgré tout, nous avons réussi à cibler trois catégories de corps souciens et l'analyse des structures symboliques a permis de dégager la signification des types identifiés dans l'imaginaire soucien. Nous avons interrogé, dans un premier temps, le corps monstrueux « [v]enu au monde, n'en pouvant déjà plus. [...] De la chair sans voix, à peine affleurant à la surface de la vie, recueillie sur elle-même, tout occupée à souffrir » (*C*, p. 24-25) représenté par Robert, « le macaroni de défaillances » (*C*, p. 18), par Xavier, « la fricassée » (*MH*, p. 359) des origines, et par Le Juste Châtiment, « de la souffrance à l'état pur » (*LPF*, p. 152). Les images qui convergent autour de la mutilation du corps mettent en lumière une « [t]erreur devant le changement et devant la mort dévorante¹³⁴ », terreur d'autant plus grande que les personnages au corps monstrueux ne se défendent pas héroïquement (au sens durandien du terme) face à l'angoisse du temps qui fuit, ils subissent plutôt leur sort, leur « corps s'entêtant à durer » (*MH*, p. 377). L'absence et le manque s'inscrivent à même la chair des écopés décrits. Leur corps s'apparente au gouffre et à l'abîme, mais il ne représente que le côté visible d'une douleur intérieure plus grande encore, d'un vide existentiel qui cherche à se remplir, d'un Soi qui tente de se (re)construire.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 95.

La première modulation du corps-contenant, « l'habit trop grand », a montré la difficulté pour les personnages souciens de s'adapter à un monde hostile et menaçant. Les corps-marionnettes ont permis, quant à eux, de mettre en lumière la difficulté à percevoir et à accepter un corps malade qui ne se contrôle plus, tout en soulignant l'extrême solitude ressentie devant la prise de conscience de l'inévitable disparition de l'être qui s'amorce d'abord et avant tout par une dissolution du corps à travers l'étape de la mort « sans visage et sans réponses » (*MH*, p. 377). L'être soucien devant le néant se retrouve étranger à lui-même; il perd tous ses repères. Dans les deux cas, la division entre le corps et l'esprit est manifeste.

Cette dissociation définit également le « corps-viande », troisième et dernier type que nous avons relevé. La thématization de la chair, dans l'imaginaire soucien, convoque le schème de la dévoration. La prédominance de symboles catamorphes a montré que le corps soucien se pense comme un gouffre, un vide. Un symbolisme aérien tente de contrebalancer le schème de la chute du corps dans ce qu'il incarne de corruptible, de même que la chute de l'esprit dans le péché. Durand précise à ce sujet que « [l]e schème ascensionnel, l'archétype de la lumière ouranienne et le schème diaïrétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle¹³⁵ ». Voilà l'une des raisons qui explique

¹³⁵ *Ibid.*, p. 136.

pourquoi autant de végétariens et de personnages abstinents¹³⁶ peuplent l'imaginaire soucien.

Dans le chapitre suivant, nous recroiserons au détour de certains espaces quelques-uns des types de corps que nous venons d'étudier. Marie-Hélène Voyer le souligne : « [...] à la manière de l'espace, le corps apparaît comme un véritable chantier. Métaphore parfaite de la ville, morcelé, violenté, fait de sutures et de disjonctions, il se transforme au rythme des crises qui le prennent d'assaut. Les membres absents s'y présentent comme autant de traces d'un manque et évoquent l'image vive d'une totalité irrémédiablement perdue¹³⁷ ». Il ne faut pas s'en étonner, puisque « le corps est fait de la même chair que le monde, qu'il est participé par le monde qu'il reflète et qui le reflète, tous deux entrelacés en un même champ de présence¹³⁸ ». Nous en arriverons à des conclusions similaires : chez Soucy, corps et espaces se font bel et bien l'écho l'un de l'autre, participent l'un de l'autre¹³⁹.

¹³⁶ Rogatien Long-d'Ailes, le père créateur de Xavier, est décrit ainsi : « Long-d'Ailes est haut comme une porte, long et gris comme un fémur. Et d'une maigreur !... Sa ceinture s'est détachée, il est nu sous sa robe de chambre, béante comme un puits. La vieille courroie génitale pend, le bout mauve, et se balance d'une cuisse à l'autre, lui arrive presque au genou, inemployée depuis des siècles » (MH, p. 191).

¹³⁷ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op.cit., p. 106.

¹³⁸ Guillaume Asselin, *Entropologiques. Métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 18.

¹³⁹ Dans les œuvres de Gaétan Soucy, l'individu détruit son milieu (par le feu, par l'inertie, etc.), qui revêt souvent des attributs humains ou thériomorphes et qui est présenté comme étranger. Ce milieu se retourne à son tour contre l'individu et cherche à le détruire. Nous pensons qu'il s'agit ici d'une brèche particulièrement intéressante, qui permettrait de mobiliser certains aspects de la théorie de René Girard. Dans l'imaginaire soucien, ce sont les corps et les espaces qui semblent s'inscrire dans une dynamique de crise mimétique dans laquelle il est possible d'observer une montée de violences réciproques. Corps et espaces deviennent similaires, s'indifférencient, et se transforment en doubles monstrueux. Leur désir commun : la volonté de détruire. Et puisqu'il n'y a, chez Soucy, aucune stratégie de compensation, aucune catharsis (les boucs émissaires et les rituels perdent leurs fonctions et leur efficacité, et la seule loi est la loi du plus fort), la violence ne cesse de proliférer et chez l'individu et dans son milieu.

CHAPITRE 2

LES ESPACES DÉVASTÉS

Tous les espaces décrits dans ce chapitre se rapportent à ce que certains critiques québécois ont nommé « l'imaginaire de la fin ». D'après Bertrand Gervais, plusieurs signes montrent que nous sommes en présence d'un tel imaginaire. D'abord, la fin se graverait « à même le corps [des] personnages, les démembrant en quelque sorte, isolant une part de façon à procéder à sa transfiguration¹⁴⁰ ». Les marques corporelles apparaissent alors comme « les signes d'une faute, essentielle, irréparable. Une faute qui altère les comportements, qui mène parfois jusqu'au bannissement¹⁴¹ ». Nous l'avons vu lors du premier chapitre, les corps monstrueux se présentent bel et bien chez Gaétan Soucy comme la conséquence d'une faute antérieure irrécupérable. Que l'on pense au suicide de Xavier (ou à la faute d'hybris du créateur Rogatien Long-d'Ailes) ou à l'incendie déclenché par le Juste Châtiment, les personnages les plus marqués semblent expier une faute originelle. Dans ce chapitre, ce sera plutôt le ventre d'Alice, qui est enceinte de son propre frère, qui s'avère la marque visible de la faute. Ensuite,

¹⁴⁰ Bertrand Gervais, « À qui la faute ? Marques de corruption et signes de la fin chez Hawthorne », conférence donnée à Aix-en-Provence, 2003.

¹⁴¹ *Idem.*

concernant le bannissement ou la mise à l'écart des personnages, force est de constater qu'ils entraînent le déploiement d'espaces liminaires. Nous étudierons en ce sens la ruine, espace de l'entre-deux, ainsi que le labyrinthe infernal, qui catalyse le chaos dont l'imaginaire de la fin est porteur. Enfin, Gervais fait de l'apocalypse le temps privilégié de la fin, « un espace-temps singulier, une transition devenue intervalle plein et complexe, un univers frontalier doté de ses propres lois¹⁴² ». Guidée par ces balises, nous sonderons les apocalypses individuelles de l'imaginaire soucien.

Nous commencerons ce chapitre par l'étude des espaces en ruine, qui, comme le rappellent Richard Bégin et André Habib, participent d'un « imaginaire de la fragilité et de la dévastation. [...] [T]émoins de la faillibilité du monde, [les ruines] apparaissent aussi comme les gardiennes privilégiées d'un langage en mesure d'évoquer l'imprésentable [...] et à la part sensible du temps¹⁴³ ». Il est vrai que la ruine convoque différents « régimes d'historicité », pour reprendre l'expression de François Hartog¹⁴⁴.

Pour ce dernier,

[p]artant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crises du temps, ici et là, quand viennent, justement à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur¹⁴⁵.

Véritable image limitrophe, la ruine interroge effectivement autant le passé que le futur, tout en ayant une assise dans le présent. Se situant entre ce qui reste et ce qui est effacé à jamais, entre mémoire et oubli, la ruine renvoie aussi à ce qui refuse de disparaître

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ Richard Bégin et André Habib, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 6.

¹⁴⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, 268 p.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

malgré tout. Cette résistance, nous l'avons vu précédemment, caractérise particulièrement bien les personnages de Soucy, mais aussi, nous le verrons dans les pages qui suivent, plusieurs des espaces qu'il crée. Mais son utilisation de l'image de la ruine convie surtout à une réflexion sur les rapports que les personnages entretiennent avec le monde qui les entoure ainsi que sur la conception particulière de ce monde. Nous interrogeons pour commencer les vestiges qui parsèment les espaces souciens. Nous avançons, entre autres, que la figuration de la ruine circonscrit un monde en désordre, caractérisé par le schème de la chute, où les frontières se brouillent. Nous verrons par la même occasion que les identités individuelles, familiales et sociales s'en trouvent inévitablement désorganisées.

Dans un second temps, nous nous pencherons sur les espaces « organiques ». Les espaces souciens revêtent des visages humains et, parfois même, se bestialisent. Les symboles thériomorphes et le schème de l'animé identifiés dans l'élaboration même des lieux traduisent selon nous une forme d'insécurité et un malaise certain relatifs à l'environnement. L'univers soucien inquiète. Plusieurs autres espaces, qui seront étudiés dans la troisième partie, se rapportent d'ailleurs au gouffre et aux ténèbres. Nous assistons donc au jaillissement de nouvelles images qui unissent nombre d'espaces dévastés, celles des Enfers et du labyrinthe. Mais là encore, plutôt que d'entraîner l'imagination à des rêveries aux accents nocturnes, nous constaterons que l'enfer soucien se développe tout en lumière diurne. L'exploitation singulière chez Soucy des schèmes de l'élévation et de la chute de même que des symboles spectaculaires renouvelle l'imagerie habituellement associée à la pénombre et aux feux infernaux. Souvent, la lumière soucienne, plutôt que de réchauffer, agresse et blesse,

tandis que le feu brûlant de l'enfer peut se métamorphoser en un « glacier de sang » (IC, p. 9).

2. 1. Les espaces en ruine : un monde désordonné

Dans l'imaginaire soucien, les escaliers s'effondrent, les murs tombent, les façades s'écroulent. Villes et villages se présentent comme des amalgames précaires d'édifices et de maisons : « De tous côtés, des cambuses aux toits ployés, comme si un géant s'était assis dessus, avec leurs façades de fer-blanc rouillé, leurs fenêtres aveuglées par des tranches de carton, et leurs cheminées de guingois, menaçant à tout instant de tomber, soutenues par deux planches et trois clous » (MH, p. 361-362). Les maisons sont réduites « à néant » (MH, p. 180) et le paysage se transforme en « [u]n lac de débris » (MH, p. 180). La ruine, qui se manifeste partout, dessine des paysages abandonnés qui ont de quoi rendre les personnages malades. Par exemple, dans *L'Immaculée Conception*, Remouald, lors de sa promenade quotidienne avec son père qu'il pousse en fauteuil roulant, longe « la gare de marchandises, puis l'usine à cochons, qui dress[e] ses cheminées énigmatiques, séparées par des terrains raboteux. Il y [a] aussi l'odeur des silos fondue à celle de la fabrique à mélasse, de quoi donner envie de rendre [...] » (IC, p. 20). Il lui faut ensuite contourner le bar le Grill aux Alouettes, qui a récemment « été la proie des flammes¹⁴⁶ » (IC, p. 21), et « traverser

¹⁴⁶ Nous soulignons au passage que de nombreux incendies ravagent les espaces dans la plupart des œuvres de Soucy et contribuent à transformer les espaces en lieux de ruines et de désolation. Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, la vie d'Alice se structure autour de deux feux majeurs : le premier, allumé par sa sœur jumelle à l'âge de quatre ans, incendie qui a coûté la vie à la mère et qui a défiguré la jumelle ; le dernier, allumé par le frère et qui détruit tout le domaine. *L'Immaculée Conception* s'ouvre et se ferme également sur un incendie : celui du Grill aux Alouettes et celui dans lequel périssent Remouald et son père à la toute fin du roman. Il ne faut pas oublier non plus celui qui a détruit le clos de bois de Séraphon, le père de Remouald, qui est y décédé. Signalons pour terminer l'incendie allumé par Lazare et qui a transformé Peggy Sue en torche humaine vivante.

les ruines » du « terrain [...] jonché de débris » (IC, p. 20). Avançant « parmi les immondices » (IC, p. 22) qui lui donnent des « haut-le-cœur » (IC, p. 22), il contemple enfin « un vestige d'escalier [...] ; soudé à lui, un pan de mur t[ient] encore debout, un peu bombé, dans un équilibre incertain » (IC, p. 23). L'image de la ruine étant omniprésente dans l'imaginaire soucien, nous nous contenterons d'étudier plus en détail l'espace déployé dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, qui se veut parfaitement représentatif de la conception du monde que configurent les espaces dévastés chez Soucy.

Bien que le passage du temps use les choses, il semblerait que l'inaction humaine précipite également la dégradation des espaces. Alice, par exemple, souligne maintes fois la détérioration du domaine. La jeune fille descend « les quelques marches du perron en [s]e gardant de poser talon sur les plus pourries » (LPF, p. 18). Elle se propose de lire un jour tous les livres qui sont dans la bibliothèque, « enfin, ceux qui ne sont pas pourris et [qui] ne se décomposent pas entre [s]es mains comme un bloc de farine humide » (LPF, p. 97). Partout sur le domaine, « la moisissure [est] souveraine » (LPF, p. 103). Pour se rendre à l'écurie, où « il y [a] belle lurette que plus personne ne boug[e] là-dedans » (LPF, p. 111), elle doit marcher « dans les poules mortes bien souvent, durant une douzaine de jambes » (LPF, p. 111), et ce, après avoir traversé l'inoubliable souille à cochons :

Si j'avais du temps, je toucherais un mot de ce qu'avaient l'air les cochons dans la souille, ouille ! La peau sur les os, et encore, pour ne parler que des mieux nantis. Ça tremblote, ça dégouline du groin, un liquide verdâtre, et les vaches encore, et les moutons, si c'en sont toujours. On a été un peu négligent quand même, j'avoue. Nous grillerons quelque part un jour pour cela, j'en ai bien peur (LPF, p. 168-169).

Elle vit ainsi, quotidiennement, parmi les animaux gravement malades et 0leurs cadavres. Sa description témoigne à la fois d'une certaine adaptation à ce milieu sombre où règnent la mort et la maladie et d'une lucidité quant à l'inadmissibilité de la situation. Elle sait que l'inertie de sa famille s'apparente au mal et qu'ils sont tous responsables de ce désastre.

Par ailleurs, le brouillage constant des frontières (entre l'ordre/le désordre, la vie/la mort, le passé/le présent, le masculin/le féminin) fait du domaine ravagé un espace chaotique. Chez Mircea Eliade, le chaos correspond à un monde sans ordre, qui « particip[e] encore de la modalité indifférenciée, informe [...] ¹⁴⁷ ». L'historien des religions établit un lien entre la destruction et le retour au chaos : « S'il est vrai que "notre monde" est un "Cosmos", toute attaque extérieure menace de le transformer en "Chaos". [...] Toute destruction d'une cité équivaut en une régression dans le Chaos ¹⁴⁸ ». À la lumière de la théorie eliadienne, nous avançons donc que les espaces liés à la destruction et à la ruine dessinent un monde dans lequel l'ordre est problématique.

L'univers dans lequel évolue Alice s'inscrit en conséquence sous le signe du désordre. D'abord, le père de la narratrice, autant de son vivant qu'avec son suicide, maintient la famille dans une forme de confusion. Le roman s'ouvre sur l'annonce de sa mort :

Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce,
ses décrets si subitement tombés en poussière, tout ça gisait dans la

¹⁴⁷ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 21.

¹⁴⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 47.

chambre de l'étage d'où papa nous commandait tout, la veille encore. Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaisser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. À peine pouvions-nous par nous-mêmes hésiter, exister, avoir peur, souffrir (*LPF*, p.13).

Actualisé par l'image de la ruine (« écorce », « tombés en poussière », « affaisser en morceaux »), le dynamisme du schème « chuter » s'inscrit particulièrement en filigrane dans ce passage. Sans le père qui incarne l'ordre du monde pour les deux enfants¹⁴⁹, la chute paraît inévitable ; les enfants ont peur de « s'affaisser en morceaux », de s'écrouler, de tomber en ruine. D'ailleurs, dès lors qu'ils découvrent le cadavre paternel, leur vie se détraque à un rythme effréné, ce qui les entraîne, en l'espace de quelques heures seulement, au bord de l'abîme. En effet, les deux jeunes, qui ne sont jamais sortis du domaine et qui n'ont qu'en quelques rares occasions aperçu ce qu'ils appellent « des semblables » (*LPF*, p. 34), voient leur domaine disparaître en fumée, leur terre être envahie par les gens du village et leur cellule familiale se dissoudre. Leur vie entière se comprend maintenant en termes de perte, de destruction, donc de ruine. En ce qui a trait plus particulièrement à Alice, les changements sont encore plus intenses, car c'est elle qui est mandatée pour se rendre au village rencontrer « les semblables » afin de trouver un cercueil pour son père. Elle tombe ainsi amoureuse de

¹⁴⁹ Une analyse plus approfondie du personnage du père sera réalisée dans le cadre du chapitre six. Pour le moment, mentionnons seulement que « l'ordre du monde », du vivant du père, est basé sur le mensonge (le père enseigne à ses enfants qu'il les a pétris dans la boue et qu'il a fait des miracles), la violence physique et psychologique (il oblige ses enfants à lui infliger des souffrances physiques et il les bat régulièrement), la séquestration (il maintient le Juste Châtiment enchaîné dans le hangar et isole ses deux autres enfants du monde extérieur) ainsi que l'inceste (il ne commet pas lui-même l'inceste, mais il semble fermer les yeux sur les assauts du fils sur sa fille, Alice). Bien que toutes ces actions soient néfastes pour les deux enfants, elles représentent une réalité familière. Alice précise que ses actions perdent leur sens depuis la mort de son père : « Eussions-nous continué à respecter les règles de père, à répéter tant bien que mal le chapelet de ses gestes, nous n'aurions fait qu'agiter du vide, si vous voulez mon avis, parce que tous ces rites, hors du corps vivant, n'avaient plus ni queue ni tête, et toutes les fragiles significations que jusqu'ici j'accrochais de-ci de-là au grand débris du monde [...]. Je vais vous dire, [...] la tentation était forte de me laisser faire, d'abandonner, d'attendre que nos semblables arrivent et de me soumettre à leur bâton, puisque nous n'avions plus, mon frère et moi, ni code ni lois pour résister aux leurs » (*LPF*, p. 126-127).

l'inspecteur des mines, qui tente d'en savoir davantage sur leur situation au domaine ; elle est témoin du meurtre dudit inspecteur par son propre frère et elle accouche dans des conditions insalubres, seule. Force est de constater que pour ces deux jeunes, la vie, déjà sous le signe du désordre, se désorganise de plus en plus ; ils sont totalement confrontés à l'inconnu.

Si le père évoque « le mortier » qui les relie au monde, qui donne sens à leur vie, il les sépare toutefois de la norme, les entretenant dans l'exclusion : « Père existant de ce côté-ci des choses, la vie du monde du moins avait un sens, tout de travers et cahoteux fût-il [...] » (*LPF*, p. 119). Le père d'Alice incarne en fait les schèmes antithétiques diurnes du lier/délier. Il unit en même temps qu'il sépare. Les limites entre ordre et désordre s'amenuisent dans cet espace chaotique et finissent par se confondre.

Responsable de la déchéance de sa famille, le père rend la séparation entre la présence et l'absence, entre le passé et le présent, trouble. Nous avons déjà évoqué au chapitre précédent le fait qu'Alice et son père passent une partie de leur temps dans le caveau. Cet espace peut aussi être associé à la ruine, tant du point de vue de la désagrégation du lieu qu'en raison du Juste Châtiment, dont le corps lui-même s'apparente à la ruine :

La gomme rouille sur le plancher du hangar, c'était l'effet du bran de scie et de la pluie qui sourd du sol et qui n'en finira jamais. [...] Une croûte de fiente recouvrait la moissonneuse, de la ferraille jonchait le sol, inextricable, la charrue ne savait même plus à quoi ressemblait le derrière d'un bœuf. Le Juste Châtiment quant à lui demeurait dans son coin, ramassé dans son petit tas. [...] Des planches tordues s'appuyaient contre le mur du fond, lui-même d'un bois qui n'attendait plus rien de personne. Le reste de l'enceinte était de pierre suintante (*LPF*, p. 19-20).

Tout, dans ce hangar, porte la marque de l'abandon et de la détérioration. Dans plusieurs romans français et québécois contemporains, Marie-Hélène Voyer observe également que « la maison se présente comme une figure de la ruine qui confronte l'héritier à l'évidence de sa propre disparition. Il est, en effet, fréquemment question de disparition dans ces romans où l'espace *et* les corps sont hantés par le temps¹⁵⁰ ». La ruine remet en question l'irréversibilité du temps, puisque « malgré son effritement, [elle] inscrit dans l'espace du présent la persistance du passé. Elle est ce qui *reste*, elle est *trace*¹⁵¹ ». Dans le roman de Soucy, l'endroit où Alice et son père passent des heures abrite le Juste Châtiment et les restes de la mère, dans une caisse de verre. Vivre ainsi parmi les « traces », parmi la mort et les reliques, tout en méditant sur la souffrance du Juste ne peut que venir brouiller les frontières entre la perception de la vie et de la mort, entre le passé et le présent, pour Alice. Bertrand Gervais souligne lui aussi la responsabilité du père dans le désordre de l'existence de ses enfants, transformant l'espace en un lieu de deuil stérile :

La folie du père, transmise par contagion aux enfants, maintient cet univers dans un insupportable entre-deux, dans le lieu même de la mort, celle de l'autre, mais réfléchie sur soi. [...] Il en découle une conscience, figée dans un deuil qui ne peut aboutir, un deuil qui ne sait même plus ce qu'il faut pleurer, ce qui doit être réparé. Une conscience qui a fait de la mort, et de la fin, son principe identitaire. C'est-à-dire que la mort n'y apparaît pas comme simple frontière, limite qu'il faut dépasser, la fin ne s'y présente pas comme une ligne, un trait sans épaisseur, mais, au contraire, comme un espace plein, un lieu doté de sa propre logique, dont une conception du temps, par moments, défailante [...] ¹⁵².

¹⁵⁰ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op. cit., p. 162, l'auteure souligne.

¹⁵¹ *Idem.*, l'auteure souligne.

¹⁵² Bertrand Gervais, « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, n° 77, 2001, p. 387-388.

Même si le père et Alice répondent à quelques besoins de base de la jumelle, en aucun temps ils ne la traitent comme un être humain. Pour eux, la jumelle est morte au même titre que la mère désagrégée dans sa caisse de verre. La jumelle et la mère sont les symboles d'un drame du passé et ce regard constant vers l'arrière ne peut que venir entacher le présent pour Alice.

Enfin, la dernière frontière ambiguë qui rend son espace anarchique concerne l'identité biologique d'Alice. Depuis qu'elle est toute petite, le père et le frère traitent Alice comme un garçon. Nous l'avons souligné précédemment, Alice se présente tout d'abord comme un garçon qui aurait « perdu [s]es couilles » (*LPF*, p. 79). Elle ne comprend pas que le « père ait cru bon d'instituer entre ses deux fils une telle inégalité dans les capacités de raisonnement » (*LPF*, p. 33) ; elle est « le plus intelligent de ses fils » (*LPF*, p. 77). Vers la fin du roman, Alice explique qu'elle a toujours entretenu des doutes quant à sa véritable identité :

Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute¹⁵³, je n'ai pas attendu qu'un chevalier me traite de petite chèvre sauvage pour m'en douter. Mais il y avait que mon père me traitait comme son fils, et ça me mettait une barre entre les jambes, au figuré. Je veux dire qu'il m'était interdit de me déplacer librement en moi-même, où j'étais

¹⁵³ Il importe de préciser que, selon Alice, « [t]outes les mères sont des putes mais on peut aussi dire saintes vierges si ça nous chante, la nuance est infime » (*LPF*, p. 70). Cette catégorisation, vraisemblablement enseignée par le père, donne lieu à plusieurs passages particulièrement comiques qui détonnent au sein de cette sombre tragédie humaine. Alice, par exemple, lors de sa première visite au village, croise une vieille dame endeuillée qui se rend à l'église pour l'enterrement d'un proche et elle cherche à se rendre aimable et polie afin d'obtenir des informations pour l'achat du cercueil de son défunt père : « Et la deuxième chose extraordinaire, je n'avais pas mis les pieds depuis trois minutes au village que je vis apparaître un semblable dont je devinai à je ne sais quoi qu'il s'agissait d'une sainte vierge ou d'une pute. Elle était vêtue de noir, ce qui semble commun à nombre de mes semblables, si j'en juge, et marchait voûtée que c'en était une pitié, elle devait avoir passé encore plus de temps que père sur terre, car entre l'état de sa figure et une pomme de terre passée, la comparaison s'imposait avec force à l'esprit, les choses sont comme elles sont. [...] Je ne pouvais décider de son sexe, rien qu'à la voir, si c'était une sainte vierge ou une pute, ou et cætera, en raison de mon manque d'expérience [...], je connais mes limites. [...] Je lui criai encore : " Dieu t'assiste vieille pute !" Parce que j'avais une chance sur deux. Mais enfin je n'étais pas non plus là pour bénir mes semblables [...] » (*LPF*, p. 47-48).

toute coincée, étouffée, incapable de m'acheminer vers ma toute simple vérité, à savoir que je pouvais fort bien n'être pas une couilleuse [...] (LPF, p. 167).

En plus de couper sa fille du monde extérieur, le père l'enferme en elle-même, niant son sexe biologique et se jouant de son identité. Le corps d'Alice, fortement spatialisé (l'interdiction de se déplacer librement en elle-même), se fait l'écho du monde extérieur. Son corps, tout comme son espace, devient sa prison. Par la négation de la féminité de sa fille, le père provoque une forme de désordre identitaire¹⁵⁴. En effet, ce n'est qu'en s'affranchissant de « la loi du père », qu'Alice peut affirmer sa véritable identité. Mais cette violence exercée sur la construction de son identité ne peut qu'avoir laissé des traces. Un retour à l'ordre complet est impossible et les conséquences, irréversibles. L'une d'entre elles concerne la volonté d'Alice d'éradiquer tous les hommes autour d'elle. En parlant de son bébé, elle formule ses souhaits :

Nous formerions une grande famille à nous deux toutes seules. Nous vivrions tellement ensemble, et si près l'une de l'autre, qu'un sourire commencé sur mes lèvres se terminerait sur les siennes, par exemple. Je lui ferais des langes de papillons et des oreillers de tendresse avec l'amour qu'on ne m'a jamais donné [...]. [E]t personne ne viendrait mettre ses sales sabots dans notre existence avec ses couilles. [...] Oui je dis elle car ce sera une angelote à qui je serai une goutte d'eau, j'en veux pour preuve la conviction que je sens dans mon ventre. Elle grandira sans horizon aucun, comme les fleurs qui n'ont pas besoin qu'on les maltraite pour pousser toutes couleurs dehors (LPF, p. 177-178).

¹⁵⁴ Aurélien Boivin étend le concept du problème identitaire du personnage au contexte sociopolitique et voit dans ce roman la « métaphore du Québec, un Québec dominé par le patriarcat et par la religion » (« Compte rendu de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », *Québec français*, n°122, 2001, p. 93), mais il est d'abord et avant tout « un hymne à la condition féminine, un hommage à la femme obligée de composer dans un monde d'hommes qui exposent leurs lois, comme le père, ici, qui dicte les règlements et régent le monde au point d'obliger les êtres à partager coûte que coûte ses valeurs en multipliant les interdits et les "horions" » (*Ibid.*, p. 92). Ces différentes réflexions représentent autant de pistes qui permettraient d'ouvrir vers une interprétation mythanalytique du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*.

Ce passage montre qu'Alice rêve de symbiose avec son bébé qu'elle imagine une petite fille. Elle soutient que jamais son enfant ne connaîtra la violence. Malheureusement, rien de positif n'émerge dans ce cas-ci du chaos. La violence engendre la violence. « Les oreillers de tendresse » prennent une tout autre signification lorsqu'on apprend dans la suite de ce récit (*Catoblépas*) qu'Alice a « pressé l'oreiller [...] sur la bouche et sur le nez » (C, p. 57) de sa petite fille de cinq ans, malade, « sur ordre de Dieu. Pour la protéger de ce qu'elle souffrait » (C, p. 57). Force est donc d'admettre qu'à partir de son univers en ruine, Alice n'a pas su créer l'ordre. Dans l'imaginaire soucien, les espaces dévastés renvoient invariablement à la précarité, au déséquilibre, à l'incertitude. Les personnages se déplacent dans des lieux anarchiques et désordonnés, dessinant un rapport trouble au monde qui les entoure. Ce monde se présente ainsi sous un aspect chaotique, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir un peu plus loin, dans lequel l'individu ne peut que tenter de se (re)construire tant bien que mal, et même plutôt mal que bien.

2.2 Les espaces organiques¹⁵⁵

En plus de l'image de la ruine qui revient constamment, l'imaginaire soucien déploie des espaces qui prennent vie sous les yeux du lecteur, des espaces organiques présentant au moins deux visages différents : l'un humanisé, l'autre animalisé. Jean-François Chassay observe également que les espaces ne sont pas nécessairement décrits

¹⁵⁵ Nous empruntons l'adjectif spatial à Marie-Hélène Voyer (*En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op. cit., p. 102) qui relève, tout comme le fait Jean-François Chassay (*Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 224 p.), l'idée selon laquelle la ville soucienne semble vivante. Dans le cadre de notre analyse, nous avons cherché à dépasser ce constat en interrogeant la ruine dans ce qu'elle met en évidence dans l'œuvre de Gaétan Soucy, soit la perte de sens et la désacralisation du monde.

« de manière panoramique, [mais] toujours ou presque à travers des détails saisissants, comme s'il s'agissait d'une matière vivante, plus vivante que les personnages¹⁵⁶ ». Les lieux humanisés deviennent le prétexte d'une réflexion existentielle sur le sens de la vie et, inévitablement, sur le sens de la mort. Les espaces bestiaux quant à eux mettent au jour un malaise lié aux changements et, tout comme le font les espaces en ruine, ils soulignent la valeur chaotique d'un monde inquiétant.

2.2.1. Lorsque la ville prend vie : un monde en perte de sens

La description de bon nombre de lieux souciens renvoie à des visages, des silhouettes, des attributs anatomiques de toutes sortes. Il y a bien entendu, « le Times Building et son menton en coin » (*MH*, p. 207) ; « le squelette métallique » (*IC*, p. 22) du Grill aux Alouettes après son incendie et l'abri de fortune de l'aveugle, composé de quelques planches tordues et, en guise de toit, d'« une plaque de tôle couleur gencive de la mort » (*MH*, p. 197). Mais encore, une partie particulièrement pauvre de la ville se dissimule au loin, « comme un visage à moitié caché dans l'ombre, [c'est] le trou des taudis invisibles » (*MH*, p. 168). Xavier habite quant à lui une minuscule chambre dans un édifice pris d'assaut par les démolisseurs. Des équipes travaillent à détruire les lieux pratiquement nuit et jour : « Il y avait le tintamarre des marteaux, le cri des travailleurs, leurs rires et leurs chamailleries continuelles, et les craquements déchirants des planches que l'on arrache, pareils au bruit des os qui cassent » (*MH*, p. 354). D'autres espaces, sans être comparés directement au corps, sont pensés en rapport avec lui. Ainsi, on retrouve des édifices « qui cass[ent] le regard, des angles étouffés, des

¹⁵⁶ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, op. cit., p. 113.

enfermements, et le ciel blanc lui-même, debout comme un mur » (*MH*, p. 354). Il est déjà possible d'observer à ce stade de la réflexion que les espaces entretiennent tous de près ou de loin une certaine relation aux blessures, à la douleur. La souffrance est accentuée notamment par le symbolisme contondant, qui fait converger des images liées aux pointes tranchantes, aux angles en coin coupants, autour des éléments du décor. Ces images appartiennent aux symboles diaïrétiques, auxquels réfèrent habituellement les armes du héros (au sens durandien du terme). Or, chez Soucy, ce ne sont pas les personnages qui utilisent des armes à la hauteur des dangers qui les menacent ; ce sont plutôt les espaces qui se retournent contre eux. Nous verrons effectivement que les espaces souciens se font troublants et qu'une coupure s'établit entre le personnage et son milieu. Cette séparation empêche l'individu de donner un sens à sa vie.

Dans le but de comprendre en quoi l'espace est déroutant pour le personnage soucien, nous avons identifié plusieurs passages qui présentent des lieux personnifiés évoquant le danger ou, du moins, une forme de malaise. Toutefois, c'est la description de l'environnement de Remouald qui est sur ce point exemplaire et qui permet de sonder en profondeur les motivations de cette séparation du personnage d'avec son monde immédiat :

Il y avait un immeuble, haut de dix étages, de l'autre côté de la rue, presque en face de leur maison. Les fenêtres ressemblaient à des yeux vides, les portes de garage à des bouches, des tombeaux de cris. L'édifice rappelait à Remouald ces totems primitifs qu'il voyait sur certains timbres de sa collection, il y retrouvait la même expression de morne ensorcellement, de transcendance pétrifiée. On aurait dit le témoin révolu de quelque catastrophe cosmique qui aurait engouffré avec elle la signification des choses. Et il ne restait plus qu'un monde momifié, une carcasse sans

souvenirs, pareille à celles des animaux échoués dans les sables du désert (IC, p. 20).

Les allusions à la vacuité se manifestent de façon insistante. Les fenêtres de l'immeuble se comparent « à des yeux vides » et les portes de garage, à des bouches muettes de cris déjà morts. Le monde n'est qu'« une carcasse » exempte de souvenirs, vide comme le sont certains « corps-enveloppes » que nous avons définis précédemment. En outre, des facettes de l'univers semblent complètement disparues, l'édifice est « le témoin révolu » d'un bouleversement qui a transformé à jamais l'ordre des choses, un cataclysme assez important pour qu'il annihile « la signification des choses ».

La réflexion de Remouald sur la vacuité du monde se poursuit et se précise par la suite. Cet édifice est en réalité une usine de boîtes de carton. Il est particulièrement « pénible à Remouald de songer à une manufacture où l'on ne fabriqu[e] que des boîtes vides » (IC, p. 20). Il tente tant bien que mal de s'imaginer tout ce qu'on peut entasser dans ces boîtes, il essaie de les imaginer remplies, « [m]ais une boîte vide demeure[e] une boîte vide, et ces pensées raisonnables ne parv[iennent] pas à dissiper les sentiments qu'un univers jadis plein de messages secrets [a] à jamais clos ses paupières, et que cet indéchiffrable édifice, qui bouch[e] l'horizon au nord, aveugle et muet, en [est] la pierre tombale » (IC, p. 20). L'individu n'est plus en mesure d'interpréter le monde qui l'entoure. Le macrocosme, ce néant, lui semble « indéchiffrable », car il a perdu toute signification. La vacuité de l'univers de même que sa non-signifiante deviennent une absence obsédante. Les boîtes vides dans l'imaginaire soucien se rapportent par ailleurs constamment à l'idée de la mort. Les portes de garage de l'usine de boîtes vides sont des « tombeaux de cris », usine elle-même comparée à une « pierre

tombale ». On retrouve la même relation entre le contenant vide et la mort dans *Music-Hall !*, où il est dit de la chambre de Xavier qu'elle est un « réduit [...] à peine plus grand qu'une tombe, et presque aussi vide » (*MH*, p. 44). L'entrepôt de Rogatien Longd'Ailes, dans laquelle il accueille une famille de démolis, se démarque également par sa fonction première : « [c]'est un entrepôt où l'on entrepose des cercueils » (*MH*, p. 186). Le père de Tonio, un démoli, dans le but de réconforter son fils, lui assure que les cercueils sont vides, « mais Tonio n'avait pas besoin d'être rassuré. S'il y avait eu des morts dedans, il n'aurait pas eu peur. Il préfère d'ailleurs penser que ces boîtes de bois sont remplies. Remplies de ceux qu'on y mettra plus tard » (*MH*, p. 186). Cette peur viscérale de l'espace vide angoisse à un point tel qu'un tout petit enfant préfère imaginer des cadavres dans la boîte plutôt que de penser la boîte en termes d'absence de contenu. Tonio ajoute un peu plus loin que chaque jour, des hommes viennent chercher des cercueils, et il comprend alors « que des morts viennent de mourir » (*MH*, p. 187). Nous l'avons également souligné lors du chapitre précédent, le sujet soucien se présente comme un mort en sursis et non comme un être totalement vivant.

En somme, l'analyse des espaces personnifiés nous a menée sur la piste d'une réflexion sur le non-sens de l'univers dans lequel évolue le personnage soucien. L'environnement a perdu pour lui toutes significations. Il n'est plus relié à lui. Eliade insiste sur ce point : la révélation d'un espace sacré par une hiérophanie permet de découvrir un point fixe et rend possible l'orientation dans l'espace chaotique, homogène. Elle sert à fonder le Monde et à vivre réellement, c'est-à-dire significativement. Dans l'expérience profane, les espaces sont homogènes, relatifs. Devant ce vide, ce néant, le personnage soucien se trouve dans l'incapacité de donner

un sens à sa vie. La rupture entre l'individu et son milieu débouche peut-être sur un rapport au sacré qui s'avère problématique. En perdant son sens, en se désacralisant, le cosmos soucien redevient alors chaos. C'est l'idée que nous chercherons à valider avec l'étude des espaces grouillants et fourmillants qui suit.

2.2.2. Les espaces grouillants et fourmillants : un monde angoissant et chaotique

Dans cette sous-section, nous désirons mettre en relief les fréquentes descriptions de personnages comparés à des animaux et à des insectes. Nous aurions pu en traiter lors du premier chapitre et définir le corps thériomorphe comme un type particulier de corps soucien. Or, il ne concerne pratiquement jamais un individu de façon spécifique, mais bien la collectivité. Ce corps social illustre la conception particulière de l'altérité dans l'univers soucien. Les corps thériomorphes transforment l'espace en des lieux de la dévoration grouillants et fourmillants qui symbolisent l'angoisse inhérente au chaos dans le *Régime Diurne* durandien. Que l'altérité se rapproche de l'animal ou de l'insecte, toujours la comparaison s'avère péjorative : « Il s'est formé un attroupement près du magasin général comme les brebis sur les images qui n'aiment rien tant que le trou du voisin d'en avant, en raison du parfum rassurant, et qui se déplacent comme une seule bête à cinquante-treize pattes, dite myriapode » (*LPF*, p. 53). Les individus deviennent des « hordes » (*LPF*, p. 126) étrangères, marquées par la bêtise et l'ignorance, des hordes au « groin écumant, agitées et stupides comme des mouches » (*LPF*, p. 126). Alice n'a effectivement pas une haute estime pour les gens de l'extérieur du domaine ; à plusieurs reprises ils sont comparés à « des mouches sur un tas de crotte » (*LPF*, p. 171).

La société représentée comme une masse d'insectes incohérents se répète d'une œuvre à l'autre. Lorsqu'Alice se rend au village pour trouver le cercueil de son père, elle arrive sur la place publique vide et, en l'espace de quelques secondes, les habitants sortent tous de leur maison, en même temps :

Et ça s'est mis à sortir des maisons en tous sens. Des semblables en voulez-vous en voilà ! Il en sourdait de partout à chaque détour de dieu sait où, j'en comptais une main, et puis les deux mains, et puis deux mains encore, il y en avait au moins quarante-douze, tous plus semblables les uns que les autres, je me disais ça parle au diable je n'ai pas peur, et l'ensemble de se diriger vers l'église dont je revenais (*LPF*, p. 53).

..

Ce sont la simultanéité des gestes et les mouvements rapides des personnes qui subjuguent Alice. Les individus lui apparaissent tous pareils, une foule homogène, indifférenciée. Ils coordonnent leurs mouvements et deviennent ainsi un seul et même « ensemble » qui se dirige au même endroit. La foule d'un côté, Alice de l'autre. La jeune fille demeure seule, sidérée. Elle est exclue du corps social, donc de l'espace social. Elle ne participe en conséquence pas à son environnement. Elle se présente plutôt comme un individu errant en marge du réel.

On retrouve un exemple similaire de corps thériomorphe concernant la représentation des démolis qui se multiplient tels des insectes et qui envahissent les différents lieux de la ville : « On voyait des démolis surgir de partout, attirés par la manne. Il en sortait des bâtiments abandonnés, des trous de canalisation, des boîtes de carton à occupation unique » (*MH*, p. 231). La ville est envahie de sans-abris, tout comme les lieux sont infestés de rats :

Du large trou laissé au plafond tombèrent bientôt ce qui semblaient des pelotes de fourrure, qui s'abattirent sur les crânes, dans les cheveux, sur les poitrines, des pelotes de fourrure qui se mirent à courir en tous sens soudain, et qui s'avérèrent des rats. [...] Les rats par dizaines couraient sur

les bancs, parmi les étoles de vison, et les manteaux abandonnés, fuyaient par tous les bords, affolés eux aussi (MH, p. 147-148).

La description de l'invasion de rats est similaire à celle des démolis dans la ville. Le schème de l'animé se profile derrière le rapport au mouvement anarchique semblable dans les deux passages. Le monde devient un espace grouillant de vies désordonnées et il trouble le personnage par son caractère chaotique et imprévisible. Gilbert Durand le souligne,

[l]'abstrait spontané de l'animal, tel qu'il se présente à l'imagination sans ses dérivations et ses spécialisations secondaires, est constitué par un véritable schème : le schème de l'animé. Pour le tout jeune enfant, comme pour l'animal lui-même, l'inquiétude est provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné. [...] Ne conservons du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement, [...] qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite. C'est à ce schème péjoratif qu'est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. Pour la conscience commune, tout insecte et toute vermine est larve¹⁵⁷.

L'angoisse suscitée par le mouvement impondérable de la larve se manifeste effectivement dans la perception de la foule grouillante et fourmillante chez Soucy :

De longues et basses automobiles circulaient, à peine habitées, conduites par des cadavres verdâtres ; des trams, des trolleybus qu'on aurait dit des hannetons avançant au milieu d'une colonie de fourmis, tandis que les masses humaines se déplaçaient par grappes bourdonnantes, sortaient des édifices et y entraient [...] (MH, p. 207).

Le thème de la mort transparaît de ce passage par le biais des automobiles qui rappellent des corbillards par leur forme allongée. Elles sont d'ailleurs conduites par des individus qualifiés de « cadavres verdâtres », des sortes de morts-vivants. Les transports en commun, comparés à des hannetons (gros insecte coléoptère dont la larve

¹⁵⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 76.

particulièrement résistante survit plusieurs années sous terre), s'enfilent quant à eux les uns à la suite des autres. Ils paraissent gigantesques comparativement aux automobiles, vulgaires petites bestioles. Les individus, encore appréhendés en tant que groupe (« la masse humaine », « la grappe »), se caractérise une fois de plus par son mouvement rapide et aléatoire ainsi que par le bruit, le bourdonnement. Durand met en évidence le fait que

[l]e schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, l'adaptation animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque. Or, le changement et l'adaptation ou l'assimilation qu'il motive est la première expérience du temps. Les premières expériences douloureuses de l'enfance sont des expériences du changement : que ce soit la naissance, les brusques manipulations de la sage-femme puis de la mère, et plus tard le sevrage. Ces changements convergent vers la formation d'un engramme répulsif chez le nourrisson¹⁵⁸.

Le corps social thériomorphe transforme donc les espaces en des lieux étrangers et angoissants pour les personnages principaux. Se sentant exclus de l'espace social, ils se présentent comme des êtres inadaptés à leur milieu. Ils n'habitent pas leur espace, ils ne participent pas à leur environnement, ils y errent. Le monde désorganisé retourne donc au chaos.

2.3. Les espaces ténébreux : *Fiat lux et facta est lux*¹⁵⁹

L'analyse des espaces en ruine et des espaces organiques nous a permis jusqu'à présent de dégager que l'archétype du chaos structure la spatialité soucienne. Nous poursuivrons sur cette lancée en approfondissant dans cette section les espaces qui en découlent, soit ceux qui constellent autour de l'archétype des ténèbres. Durand expose

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁹ Cette expression fait référence à la première parole de Dieu que l'on retrouve au début de la Genèse, dans le récit de la création : « *Que la lumière soit et la lumière fut !* »

les liens qui unissent l'archétype du chaos à ceux des ténèbres et de l'enfer. Il signale à ce propos que « [l]es ténèbres sont toujours chaos¹⁶⁰ » et que « [l]'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité¹⁶¹ ». Nous verrons qu'il en va de même dans l'imaginaire soucien, bien que l'auteur renouvelle et enrichisse le symbolisme associé aux images nyctomorphes en lui adjoignant une valeur lumineuse. Nous nous pencherons tout d'abord sur le cas de Lazare (*MH*), qui se présente sous la figure de Satan¹⁶², placé au centre d'un espace déterminé par le feu. En deuxième lieu, l'inversion de certains éléments liés à l'espace infernal sera abordée par le biais du thème du deuil vécu par Françoise, la femme du personnage principal de *L'Acquittement*, qui voit sa chambre se métamorphoser en un enfer de glace. Nous pénétrerons par la suite au cœur des visions apocalyptiques de Remouald (*IC*), qui définissent un espace imaginaire structuré par les archétypes du ciel et des ténèbres. Nous terminerons cette section par un voyage au centre du labyrinthe en ruine que représente la ville de New York dans *Music-Hall !*. Le labyrinthe converge également vers l'archétype des ténèbres, du moins dans son versant diurne¹⁶³, c'est-à-dire en son aspect effrayant de dévoration : « Le labyrinthe, suivant l'isomorphisme thériomorphe des images négatives, a tendance à s'animer [...] »¹⁶⁴. C'est ainsi que la ville-labyrinthe devient « une machine à broyer les vies » (*MH*, p. 363).

¹⁶⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 99.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁶² Nous avons identifié les myèmes suivants, qui caractérisent la figure de Satan : force ténébreuse doublée d'une propension à la destruction ; elle mobilise une imagerie associée au feu de l'Enfer ; elle présente une dimension sensuelle, voire une charge sexuelle ; elle peut autant être source de tentation, de séduction et d'envoûtement que de répulsion.

¹⁶³ La noirceur, lorsqu'elle est associée à la profondeur, au calme, à l'intimité et à la chaleur, relève davantage du *Régime Nocturne* durandien.

¹⁶⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 130.

2.3.1. Lazare, Prince des Ténèbres

La description physique de Lazare¹⁶⁵ met d'emblée sur la piste du mythe de Satan : « Il se pose un instant devant la glace. Son épi de cheveux ébène, farouche, dressé sur son front ; sa peau jaune olive et les cernes qui lui creusaient les yeux ; ses beaux yeux bleus et durs, à faire des trous dans la brique. Il songea : "Le visage d'un ange fâché avec le paradis" » (*MH*, p. 57). Bien que l'image de Satan soit particulièrement ambivalente et complexe¹⁶⁶, l'une de ses facettes renvoie à la beauté et à la séduction. Il est souvent décrit comme « le plus beau des anges, le porteur de Lumière¹⁶⁷ ». Le charme que dégage Lazare, nonobstant son caractère bizarroïde, est mis de l'avant à plusieurs reprises. En dépit de leur rupture récente, Peggy Sue, qui l'aperçoit au loin lors d'un spectacle, s'extasie malgré elle : « Troublée parce que, mon Dieu, il était beau. Il n'était plus attriqué comme un bouffon. Il était simplement vêtu, une chemise noire, un pantalon de lin. Les cheveux en broussailles, les lèvres amères, il ressemblait à un ange méchant » (*MH*, p. 135). Autant du point de vue de Lazare que de celui de Peggy, la comparaison avec un ange mauvais (« un ange fâché » et « un ange méchant ») se répète. Selon « la tradition judéo-chrétienne, Satan est un ange déchu, [...] qui aurait appartenu anciennement au royaume divin mais qui, s'étant rebellé contre le Créateur, aurait été chassé des cieux, devenant à jamais son

¹⁶⁵ Soulignons également que son nom est la combinaison de deux personnages bibliques : « Appelez-moi Ishmael, dit Lazare, en pensant à lui-même à la troisième personne » (*MH*, p. 84). Ismaël est le premier fils d'Abraham et le frère d'Isaac, tandis que Lazare est celui qui fut ressuscité par Jésus.

¹⁶⁶ Selon Roland Villeneuve, dans son article consacré au mythe de Satan, la période médiévale met surtout l'accent sur les difformités et la laideur de Satan en le représentant comme « un monstre hirsute et difforme » (Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 1190), aux pieds souvent fourchus, tandis que la période romantique retient, quant à elle, son époustouflante beauté : « Le plus beau des immortels après Dieu, le plus triste après Jésus, le plus fier parmi les fiers » (George Sand, *Consuelo*) ; « Ô ciel ! Sauf celui qui l'avait créé, quelle beauté et quelle puissance fut jamais comparable à celle de Satan ? » (Lord Byron, *Ciel et Terre*).

¹⁶⁷ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1190.

adversaire¹⁶⁸ ». En plus de sa description qui s'apparente à l'Adversaire, ce personnage est entouré d'un espace constamment lié au feu, qui rappelle l'imagerie populaire entourant le Prince des Ténèbres, roi des Enfers. Les exemples foisonnent et cette abondance ne peut s'avérer fortuite. Il suffit ici de rappeler certaines occurrences qui se répètent à l'intérieur d'un seul et même chapitre. Lorsque Lazare se réveille, « [d]e la main il prot[è]g[e] ses yeux contre la violence de la lumière. [...] les paupières [lui] brûlent » (*MH*, p. 54). Il boit une gorgée de frelaton et doit « récupérer[er] son souffle, la gorge en feu » (*MH*, p. 56). Constatant qu'il a encore uriné au lit pendant son sommeil, il met le feu au matelas de la chambre qu'il loue : « Enfin, il entendit un grand wouppffff, et voilà l'incendie pris, avec une fumée noire et des flammes éperdues. » (*MH*, p. 56) Puisqu'il tarde à descendre, la logeuse lui fait remarquer qu'au lieu de s'admirer, il devrait venir à la cuisine avant « que les toasts brûlent elles aussi » (*MH*, p. 57). Il se dirige alors vers la cuisine pour y avaler « son café-chicorée encore brûlant, sans lait, sans sucre, noir comme la suie » (*MH*, p. 59). Force est donc de constater que le personnage de Lazare évolue dans un espace qui, constamment, ramène le symbole du feu au premier plan.

Évidemment, l'image du feu porte en elle nombre de significations. Tantôt associée à l'amour ou à la colère, elle peut aussi symboliser l'esprit, la purification et la régénération. Durand, pour sa part, distingue deux symbolismes différents : « le feu peut être purificateur¹⁶⁹ », une purification associée au *Régime Diurne*, « ou au

¹⁶⁸ Adela Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Montréal/Angers, Université de Montréal/Université d'Angers, 2008, p. 160.

¹⁶⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 196.

contraire, sexuellement valorisé¹⁷⁰ », le feu sexuel étant alors associé au *Régime Nocturne*. Nous l'avons déjà souligné, Lazare, dont le corps s'apparente à « l'habit trop grand », n'a jamais eu de relations sexuelles et le seul désir qu'il connaît à l'âge adulte « est un puissant désir de détruire, qui reflue dans ses veines » (*MH*, p. 163). Durand ne souligne pas vraiment le caractère destructeur du feu, bien qu'effectivement, cet élément « présente aussi un aspect négatif : il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtiment, de la guerre¹⁷¹ ». Il en retient plutôt la dimension régénératrice et le symbolisme aérien qui est contenu :

Nous retrouvons donc constamment, sous le symbolisme complexe du feu, un thème diaïrétique très marqué et qui permet de rattacher partiellement l'élément igné, par la lumière qu'il comporte, au *Régime Diurne* de l'image.

L'air résume toutes les qualifications cathartiques des épithètes élémentaires que nous venons d'étudier : translucidité, lumière, réceptivité à la brûlure comme au froid. C'est une des raisons pour lesquelles Bachelard, en une de ses plus fructueuses études, a pu faire de l'élément aérien la substance même du schème ascensionnel¹⁷².

Or, nous l'avons relevé également lors du chapitre précédent, l'espace dans lequel évolue Lazare se caractérise notamment par sa dimension sacrée, puisqu'il polarise nombre d'images ascensionnelles et spectaculaires. Dans cette optique, le recours au symbole du feu serait à saisir dans la mouvance du symbolisme aérien qui s'impose avec force dans toute l'œuvre soucienne, mais également, dans sa dimension intellectuelle : « [L]'emploi du feu marque, en effet, "l'étape la plus importante de l'intellectualisation" du cosmos et "éloigne de plus en plus l'homme de la condition

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 438.

¹⁷² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 198-199.

animale". C'est pour cette raison spiritualiste que le feu est presque toujours "présent de Dieu" et se voit toujours doué d'un pouvoir "apotropéïque" [*sic*]¹⁷³ ». Le désir de transcendance et la séparation d'avec le corps matériel refont ici surface, par le biais du recours à une véritable poétique du feu chez Soucy, qui se décline de moults façons. Nous verrons d'ailleurs, dans la prochaine sous-section, que le feu soucien peut s'avérer glacial et revêtir les attributs de la mort.

2.3.2. *La grande glaciation ou comment mourir de froid aux Enfers*

Dans une lettre écrite au lieutenant Hurtubise, Louis Bapaume raconte la mort de son fils de laquelle il se remet péniblement. Il y détaille également les derniers moments de la vie de sa femme, Françoise, qui, elle, n'aura pas su comment survivre à son enfant. En effet, Françoise « ne s'est jamais relevée. [...] [E]lle n'a pas pu supporter qu'un pan aussi essentiel de [leur] vie s'effondre, cette avalanche l'a engloutie » (A, p. 117). Le schème qui transparaît des mouvements de l'effondrement et de l'avalanche renvoie à la chute, une chute qui la mène tout droit en enfer. Non seulement le deuil vécu affecte Françoise, mais cette dernière voit également son espace se métamorphoser sous yeux.

Louis a assisté, impuissant, à ce qu'il appelle sa « glaciation » (A, p. 117), car « Françoise avait froid, toujours froid. Dans la rue, au grand soleil, en plein juillet. La vue des arbres, des pelouses, des fleurs la faisait frissonner. La vue du ciel aussi, à cause du vide » (A, p. 117). La peur du vide, identifiée précédemment dans l'imaginaire

¹⁷³ *Ibid.*, p. 197.

soucien, refait ici surface et, comme dans tous les exemples étudiés, elle s'avère indissociable de la mort. Françoise, refusant cette nature qu'elle perçoit comme inquiétante, s'enferme dans sa chambre où elle ne fait que grelotter. En plein mois d'août, durant la canicule, « de la buée sor[t] de sa bouche » (A, p. 117). Elle ne parle à son mari qu'à travers la porte. Elle lui avoue n'être « plus qu'une morte-vivante » (A, p. 118) et qu'elle ne sent plus « battre son cœur » (A, p. 118). Le corps se présente une fois encore comme un contenant, une enveloppe désertée. Louis voudrait d'ailleurs retrouver l'âme de sa femme, « la rattraper comme un animal et la ramener en elle, la replacer dans la maison de son corps » (A, p. 118). Depuis la perte de son enfant, tout se refroidit, autant à l'intérieur de la femme qu'autour d'elle :

Et ses cheveux qui étaient d'ébène se sont mis à blanchir. Et j'ai vu se former les bancs de glace autour d'elle. La poignée de sa porte que je prenais dans ma main était glacée. Vint un jour où je ne pus même plus entrer. La femme que j'aimais était là, de l'autre côté de cette porte [...] et je ne pouvais rien. Il n'y a pas de sauvetage possible quand les montagnes et les rochers et l'hiver tout entier sont à l'intérieur du cœur (A, p. 118).

L'espace de Françoise se transforme en « un enfer de givre » (A, p. 118), à l'exemple de son corps qui se glace. Corps et espace finissent par se confondre et se rapportent tous deux à des espaces de souffrance. Gaston Bachelard le souligne, « la maison est notre coin du monde. Elle est — on l'a souvent dit — notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle¹⁷⁴ » ? Durand précise à sa suite que « [l]a maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire [...]. La maison tout entière est plus qu'un vivoir, elle est un

¹⁷⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 32.

vivant. La maison redouble, surdétermine la personnalité de celui qui l'habite¹⁷⁵ ». Ni le corps ni la chambre de Françoise ne se rattachent à l'archétype nocturne de la demeure, ils ne s'apparentent plus à l'intimité et à la chaleur. Ils évoluent en des espaces désertés, vides, comme le ciel qui angoisse tant Françoise. Les choses et les êtres deviennent exsangues, se vident de leur contenu. Le sang, symbole « universellement considéré comme le véhicule de la vie¹⁷⁶ » n'est plus bouillant et mouvant, il devient « sang glacé » (A, p. 118), donc se fige. La vie quitte le corps de Françoise.

La seule chose, selon elle, qui aurait pu la ramener de ce monde de glace, c'est la musique de Louis qui est compositeur : « Et c'était ma musique qui devait tendre ses filets pour capturer cet oiseau malade, l'oratorio que je composais devait accomplir ce miracle » (A, p. 118). Louis avoue avec remords ne pas avoir été en mesure de composer cette œuvre : « Le fil ténu qui me liait à la Hauteur a été coupé par je ne sais quelle faux. Maintenant je me sens nu-tête. J'ai froid au ciel, comme on a froid aux mains quand on a perdu ses gants » (A, p. 65). Il est possible de constater que le couple place la musique du côté du sacré ; elle aurait eu le pouvoir de régénérer Françoise, de la guérir. Toutefois, le compositeur sent qu'il a perdu son don, en raison de son orgueil démesuré et de ses trop grandes ambitions ; il sent qu'il a été « puni » (A, p. 65). Ayant commis la faute d'hybris, Louis se retrouve gravement sanctionné : il perd son fils, sa femme, mais également le contact direct avec l'espace sacré qui lui permettait d'écrire

¹⁷⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 277-278.

¹⁷⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 843.

des œuvres fabuleuses. L'*Axis mundi* pour Louis s'illustre par le biais de ce fil qui le reliait à la Hauteur, assurant le lien avec l'Autre monde. Ce lien a été « coupé », le fil a été rompu. Louis ressent la perte de sa famille et de son don sacré comme les « pauvres soldats amputés continuent d'éprouver des douleurs dans leur jambe perdue » (A, p. 65). Leur absence devient « un membre fantôme » (A, p. 65).

En bref, ce type particulier d'espace infernal décrit dans *L'Acquittement* renverse les valeurs habituellement associées aux feux des Enfers. Le froid et l'hiver remplacent la chaleur caractéristique de l'espace infernal, mais sa morsure semble tout aussi douloureuse. Chez Soucy, « l'éclat de la neige [est] d'une telle violence que c'[est] aussi douloureux que de se mettre un doigt dans l'œil » (A, p. 49). Des images du feu, Soucy ne semble retenir que les dimensions lumineuses et aériennes donnant ainsi lieu à des rapprochements d'images et des comparaisons étonnantes. L'espace de glace témoigne également d'une rupture d'avec l'espace sacré, transformant ainsi l'espace profane en un lieu pouvant accueillir l'hiver et la mort. Cette dernière se retrouve également au cœur de l'espace infernal de l'apocalypse sur lequel nous nous proposons maintenant de nous pencher.

2.3.3. Réminiscences apocalyptiques : un enfer imaginaire

Remouald est amnésique depuis sa jeunesse en raison d'un traumatisme où la religion occupait une place prépondérante. À l'âge adulte, il souffre occasionnellement de « crise[s] » (IC, p. 132) qui s'apparentent à des réminiscences, des « attaques » (IC, p. 142) de mémoire. Lors de ses hallucinations, son imaginaire prend le dessus sur le réel et projette des visions d'apocalypses terribles, transformant son espace en un lieu

infernale. À l'instar de Chassay, qui a travaillé, entre autres, à définir les caractéristiques de l'imaginaire de la fin, nous entendons l'apocalypse dans une dimension plus individuelle :

L'imaginaire de la fin concerne des représentations d'un monde sur le point de finir, la pensée d'une traversée, d'un basculement vers un impensable : la transformation radicale pour le sujet de son propre univers. C'est pourquoi ce qui s'y énonce se trouve souvent à la jonction d'une catastrophe mondiale (une société, une communauté risque de disparaître) et d'un désastre personnel, s'exprimant d'un point de vue subjectif. Imaginer la fin consiste d'abord à envisager un phénomène ontologiquement inadmissible, son propre effacement du réel¹⁷⁷.

Au sein d'un imaginaire de la fin, une catastrophe collective se produit la plupart du temps au même moment où l'univers du personnage s'écroule. Cette caractéristique se vérifie dans quelques-unes des œuvres de Soucy, mais elle n'est pas une condition *sine qua non*¹⁷⁸. Ce qui nous intéresse, pour le moment, ce sont les « apocalypses intimes¹⁷⁹ », pour reprendre l'expression de Jean-François Chassay. Bertrand Gervais rappelle, quant à lui, que « [l']apocalypse est, de par son étymologie, à la fois catastrophe et révélation. La catastrophe d'un monde sur le point d'être anéanti et la révélation de cette annihilation. L'apocalypse est source de dévoilement¹⁸⁰ ». Nous

¹⁷⁷ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, op. cit., 2008, p. 19.

¹⁷⁸ La catastrophe collective, tout comme celle individuelle, est présente dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* où, en plus de leurs drames personnels, les deux jeunes voient le domaine au complet sur lequel ils habitent partir en fumée. Les gens du village se rendent en masse sur les terres des Soissons pour que le feu ne se répande pas dans la forêt, puis gagne le village. Concernant *Music-Hall !*, outre les malheurs qui s'abattent sur Xavier, la ville au complet de New York est en train de disparaître sous les décombres à cause de l'Ordre de la démolition qui anéantit tout sur son passage. Enfin, dans *L'Acquittement*, en plus des tragédies qui frappent Louis et Françoise, la communauté du village est complètement sous le choc en raison de la disparition d'une fillette dans la forêt. On retrouve la fillette morte dans la neige à la fin du roman. Concernant *l'Immaculée Conception*, *Catoblépas* et *L'angoisse du héron*, seules les apocalypses individuelles sont mises de l'avant.

¹⁷⁹ Nous faisons référence à la deuxième partie de l'ouvrage de Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, qui s'intitule « Apocalypses intimes ».

¹⁸⁰ Bertrand Gervais, « À qui la faute ? Marques de corruption et signes de la fin chez Hawthorne », op. cit., conférence donnée à Aix-en-Provence, 2003.

tenterons, dans la suite de l'analyse, de sonder en quoi consiste réellement ce dévoilement pour Remouald.

Les crises du jeune homme commencent toujours de la même façon, soit par un tintamarre assourdissant, et, peu à peu, il perd contact avec le réel :

Une vibration s'éleva des profondeurs du sol et se communiqua à ses jambes. [...] Ce n'était encore qu'un bourdonnement indistinct, tremblant à la surface des choses, mais le murmure s'amplifia, devint grondement, et cette rumeur fantôme, grimaçante, où se mêlaient les clameurs et les ricanements, montait à l'assaut du monde ainsi qu'une armée sauvage qui surgit à l'horizon, dans un tumulte de poussière, et fait résonner la terre comme un tambour. [...] [L]es choses se dérobaient, elles paraissaient lui tourner le dos, et il eut le sentiment déchirant qu'elles le trahissaient, le livraient aux démons. Il chercha du secours du côté de l'icône. La Vierge regardait ailleurs, par-dessus sa tête, elle l'abandonnait, elle aussi. [...] [L]a rumeur ressurgit, et cette fois-ci elle était dans son crâne; telle une bête féroce [...]. Remouald sentit des gouffres s'ouvrir, et il recula. Des gueules l'attaquaient de toutes parts (*IC*, p. 131-132).

Les symboles du gouffre et de la gueule se rapportent à la dévoration et à la chute ressenties lors de ses attaques : « Voilà que les souvenirs d'avant le collège, d'avant l'incendie du clos de bois, jaillissaient en images d'une vivacité atroce. Il revoyait tout, se rappelait tout, et le revivait au présent. L'impression de chute dans un gouffre était telle qu'il chercha autour de lui un objet auquel s'accrocher » (*IC*, p. 143). Remouald perd pied, sombre, et ne sait plus comment composer avec la réalité ni avec lui-même lorsqu'il se souvient, les actes commis dans le passé étant pour lui trop monstrueux : un compagnon lui a fait manger à son insu sa jeune sœur Joceline pendant un rituel sacré. Wilson, l'ami de Remouald, est devenu profondément jaloux de la jeune sœur et il a commis cet acte barbare par pure méchanceté. Les souvenirs associés à cette période de son enfance le broient et le grugent de l'intérieur ; leur refoulement raté ne

permet pas à Remouald de se reconstruire après ce drame inconcevable ; les souvenirs finissent par revenir le hanter.

Avant cette tragédie, tous s'entendent sur le caractère exceptionnel du jeune Remouald et on se plaît à écouter ses idées spirituelles, particulièrement le curé Cadorette. Ce dernier se rappelle ce qu'il a dit à Remouald à cette époque :

Mais il y a de la lumière en toi, et cette lumière, sans que tu le saches, te torture comme un démon. Et le Diable n'est jamais aussi triomphant que là où on a cessé de croire en son existence [...]. Tu es comme un enfant avec un superbe cerf-volant, qu'il aime envoyer toujours plus haut, et qui veut toujours plus de corde, car il aime courir en sentant que le ciel l'entraîne : il courra jusqu'à ce que son cerf-volant pique du nez, déchiré par l'éclair, les vents et la hauteur (*IC*, p. 215).

Le curé Cadorette avertit Remouald qu'une passion aussi intense que la sienne sur la question spirituelle peut l'entraîner autant vers le haut que vers le bas. On retrouve ici réunis les schèmes antithétiques de l'ascension et de la chute. L'image du cerf-volant symbolise ce désir de s'envoler et d'atteindre le ciel, mais le danger de la chute guette et le cerf-volant est anéanti par la hauteur elle-même, le précipitant du coup dans les ténèbres. Ce passage met en évidence deux archétypes qui structurent l'imaginaire et l'identité du personnage de Remouald, soit le ciel et les ténèbres, à travers les images de Dieu et du diable, des thèmes du bien et du mal. Dans sa jeunesse, Remouald entretient une véritable passion pour la religion et les questions philosophiques, ce qui fait de lui une proie facile pour Wilson, engagé par Séraphon pour travailler sur son domaine. Sous prétexte de lui faire connaître les secrets de la vie et de lui faire goûter à l'absolu, Wilson abuse sexuellement de Remouald et le contraint à participer à des rituels sataniques. Cette remarque sibylline du curé Cadorette se veut donc un avertissement et s'avère prémonitoire. Malgré la vérité contenue dans ces belles

paroles, elle n'empêchera pas Remouald d'être la proie des assauts de Wilson, elle ne sauvera pas Joceline du supplice, elle ne s'opposera pas au suicide du père incapable d'accepter ce désastre et elle ne protégera pas la mère de la folie. Chez Soucy, les personnages ne sont jamais sauvés. Ils expient leur faute dans le remords et la solitude; nous l'avons vu chez Louis autant que chez Remouald.

L'enfer psychologique que vit Remouald intérieurement se projette à l'extérieur et l'espace infernal imaginaire devient bien réel. Dans ce contexte de grande souffrance, seule la mort lui paraît souhaitable. Remouald prend ainsi la décision de se suicider et se laisse brûler vif dans une petite cabane près de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion :

La cabane commençait à prendre feu, les flammes crépitaient dans les branches sèches. Cela ressemblait au chant des oiseaux le matin, tendre et paisible. Il éprouvait ce début de vertige qu'il avait, enfant, au moment où le manège se mettait en marche, [...] ce moment où il s'abandonnait enfin au mouvement [...]. Les flammes se rapprochaient. C'était le début du supplice, il le savait. Mais le début de celui-ci était la fin d'un autre qui durait depuis vingt ans. Vingt ans d'un supplice avare, mesquin, où chaque seconde appelait comme une libération le grand supplice définitif. Vingt ans de condamnation à vivre dans l'espérance d'une expiation. [...] Il accueillait le châtiment avec reconnaissance. La chaleur gagnait ses pieds, ses genoux, elle montait à ses cuisses : son corps allait souffrir. Mais il n'avait rien à craindre de cette souffrance-là. Il était prêt pour la réconciliation, prêt comme un voyageur sur le quai, valise à la main, qui attend depuis vingt ans. [...] Les flammes glissaient sur la peau de Remouald, le caressaient. Il ouvrait les yeux à demi, les refermait, les ouvrait de nouveau, comme un enfant heureux qui s'endort dans les bras de quelqu'un qu'il aime (*IC*, p. 286-288).

Bien que sa mort dans l'incendie rappelle également les flammes des Enfers, c'est davantage le supplice de sa vie dont il question. Le véritable enfer est pour lui d'être condamné à vivre après le drame. La mort atroce du corps qui brûle et qui fond lui apparaît ainsi douce et salvatrice. Le feu n'a rien d'agressif ni de destructeur; il

« crépite » plutôt comme un bon feu de bois dans l'âtre de la cheminée et l'ambiance rassurante est accentuée par le bruit du feu qui lui rappelle le pépiement des oiseaux. La violence de feu est atténuée, puisque le feu devient flamme sensuelle, « glisse » sur sa peau et le « caresse ». Le symbolisme associé au feu relève, pour une rare fois dans l'imaginaire soucien, du *Régime Nocturne*. Il constelle même autour du symbole du ventre et de l'archétype de la mère des structures mystiques :

Et cette petite chapelle était devenue vaste comme le monde ! [...] [I]l avait construit un palais qui se rendait jusqu'aux étoiles. [...] Et au centre de ce monde, de cette cathédrale que les flammes élevaient, [...] [i]l la voyait. Elle riait comme rit une jeune fille à qui on présente l'enfant qu'elle vient de mettre au monde, tout étonnée de la joie d'aimer. Et Remouald s'abandonna à ce rire. Il se retrouvait enfin en cet instant d'avant le temps, [...] où il était couché dans un berceau, et où sa mère se penchait vers lui en riant (*IC*, p. 287-288).

La cabane de bois dans laquelle il brûle se transforme, se superpose à la petite chapelle qu'il a construite dans sa cour pour des raisons nébuleuses, même à ses propres yeux. Cette construction (devenue symbolique, puisqu'il est dans un espace différent, et l'un se substitue à l'autre) prend dans ce contexte tout son sens. Elle sert en réalité d'*Axis mundi*, de centre du monde, en lui donnant accès à une dimension sacrée. Le feu devient cet antre, ce berceau, qui lui permettra de se métamorphoser, de se régénérer. Le thème du retour à l'Origine jette un éclairage nouveau sur le thème de la mort exploitée chez Soucy. La fin devient une promesse de recommencement, un espoir et n'est pas seulement ce vide, ce néant qui aspire l'Homme. Mais ce n'est pas toujours le cas. Dans le labyrinthe en ruine présenté dans *Music-Hall !*, qu'il nous reste maintenant à examiner, l'espace met plutôt en scène un être voué à l'effacement, puis à la mort définitive. Le labyrinthe infernal revêt des airs de tombeau à ciel ouvert.

2.3.4. *Le labyrinthe*¹⁸¹ *en ruine de New York : un enfer capable de toutes les merveilles*

Le labyrinthe chez Durand se rapporte soit à la maison labyrinthique, le centre (*Régime Nocturne*), soit au ventre digestif qui dévore, un labyrinthe vivant (*Régime Diurne*). Nous verrons dans cette partie que l'espace labyrinthique qui se déploie dans le roman *Music-Hall !* appartient sans contredit à la deuxième catégorie.

C'est tôt dans le roman que Xavier perd son équipe de démolition. Il emploie alors toutes ses journées à tenter de la retrouver. Son parcours, éminemment labyrinthique, se caractérise, entre autres, par la désorientation et l'errance :

Les rues de New York avaient beau être infinies, il s'était juré qu'il retrouverait les démolisseurs. [...] Alors il allait, ici et là, empruntait durant des heures de longs chemins sans but [...]. Il ne savait plus bien où il se trouvait dans New York, mais il se fia au son de cloche qu'il entendait dans sa tête pour s'orienter. [...] Trois semaines étaient passées, Xavier avait erré, mais trop vaste était la ville, trop nombreux les foyers de démolition. [...] Xavier devait donc s'en remettre au hasard [...]. Il y avait aussi que Xavier se déplaçait à travers New York avec autant de logique et d'esprit de suite qu'une mouche (*MH*, p. 194-205).

Non seulement les rues de la ville sont interminables, mais les lieux se reconfigurent au fur et à mesure que les démolisseurs détruisent différents endroits. Et même si Xavier s'est procuré une carte de la ville, les plans sont indécryptables ; il « [a] failli un petit peu devenir fou juste à tenter de déchiffrer un coin » (*MH*, p. 41). Bertrand Gervais remarque que « la désorientation à laquelle [le voyageur du labyrinthe] est soumis lui fait oublier ses déterminations spatiotemporelles. En fait, le labyrinthe [...]

¹⁸¹ Nous approfondirons plus en détail le concept d'imaginaire labyrinthique lors du prochain chapitre. Nous voulons montrer que la mémoire lacunaire des personnages souciens s'apparente à la logique labyrinthique définie, entre autres, par André Siganos et Bertrand Gervais. Dans cette sous-section de la thèse, nous désirons plutôt mettre l'accent sur l'orientation symbolique attribuée au labyrinthe dans une orientation durandienne et montrer que l'image du labyrinthe peut être isomorphe de celle des Enfers.

suscite l'oubli sous toutes ses formes¹⁸² ». Nous verrons d'ailleurs, lors du prochain chapitre, que la mémoire tronquée de Xavier caractérise l'une des formes de l'oubli chez Soucy. La désorientation de Xavier le pousse à déambuler dans la ville au gré du hasard. La seule chose qui lui permette de rentrer au bercail, selon lui, est le son que produit un aimant qu'il a accroché au-dessus de son oreiller : « Ce son ressemblait à celui d'une cloche, et quand il prenait la mauvaise direction, le son diminuait, alors qu'il augmentait quand il s'engageait dans une direction qui le rapprochait de son réduit » (*MH*, p. 41). Voyer souligne également que

la ville se présente comme un espace sans repères, en constante redéfinition, un inextricable labyrinthe d'où on ne peut sortir. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le récit s'ouvre sur le cortège funéraire d'une fillette de sept ans, la petite Ariane, emportée dans l'effondrement d'un escalier provoqué par l'ordre de la démolition¹⁸³.

Le choix du nom de la fillette n'est pas inintéressant. Dans la mythologie grecque, Ariane est celle qui permet à Thésée de sortir du labyrinthe grâce au fil qu'elle lui donne. Dans *Music-Hall !*, l'accident de la petite Ariane symbolise plutôt le fil de la mémoire de Xavier qui est brisé, cassé, tout comme elle, qui a survécu pendant « une semaine et demie, en souffrant de tous ses os rompus » (*MH*, p. 23). Cette allusion annonce déjà la mort du personnage principal et le labyrinthe new-yorkais se referme, se rapprochant dès lors davantage du tombeau. Ariane, métamorphosée en présence fantomatique¹⁸⁴ apparaissant à quelques reprises au cours du roman, se retrouve piégée,

¹⁸² Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 12.

¹⁸³ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op. cit., p. 101.

¹⁸⁴ Jean-François Hamel, dans *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, op. cit., se penche sur l'importance des spectres et des fantômes dans les œuvres modernes (par œuvre moderne, il réfère autant à celles de Søren Kierkegaard, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Walter Benjamin, qu'à celles de Claude Simon, James Joyce, Jorge Luis Borges, Gilles Deleuze, Milan Kundera et Alain Robbe-Grillet). Il avance que la Modernité voit resurgir une narrativité

tout comme Xavier, condamnée à errer dans la ville, incapable de s'en échapper, et ce, même dans la mort. Qui plus est, la mort n'est jamais loin dans *Music-Hall* ! Bien des éléments à première vue anodins y font écho. Nous pensons, entre autres, à la boîte à lunch de Xavier qui s'ouvre « comme la porte d'un cercueil » (*MH*, p. 18) ou encore au réduit dans lequel il habite, qui est « à peine plus grand qu'une tombe, et presque aussi vide » (*MH*, p. 44). Même le coffret dans lequel il trouve Strapitchacoudou, la grenouille chantante, est lié de près à la mort, car malgré son extérieur magnifique, il n'en demeure pas moins une sorte de tombe : « Il s'agissait d'un coffret de bois verni, dont les dimensions s'apparentaient à celles d'une boîte à chaussures. Un genre de cassette, fort jolie, et touchante, et étonnante au milieu de tous ces débris, avec une clef minuscule engagée dans sa serrure dorée » (*MH*, p. 17). La grenouille enfermée dans cette boîte lui assène « [d]es coups répétés, haletants et paniques [...]. Quelqu'un qu'on aurait inhumé par erreur frapperait les parois du cercueil avec la même frénésie » (*MH*, p. 17).

Espace lié à la désorientation, à l'errance et à la mort, le labyrinthe de *Music-Hall* ! met de l'avant le spectacle de la misère humaine et de la violence. Xavier insiste sur ce point, « chaque jour répétait la même dure expérience de la ville » (*MH*, p. 205).

qu'elle croyait révolue : l'importance des configurations temporelles cycliques et les mouvements de retour. Caractérisant autrefois les peuples archaïques, ce régime d'historicité qualifierait également la période moderne qui, pourtant, se prévaut d'une vision du temps cumulatif et linéaire, adaptée à la volonté de progrès qui l'anime. Selon Hamel, l'œuvre moderne refuse toute réconciliation apaisée avec la mort, « [d]où justement un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent » (p. 231). Concernant les images spectrales qui hantent l'œuvre soucienne, exploitées davantage dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, *l'Immaculée Conception* et *Music-Hall* !, nous pensons également qu'elles illustrent la problématisation du rapport avec le passé et qu'elles trahissent un malaise relatif aux origines et aux liens de filiation.

Les scènes exposant la violence de la ville jalonnent le roman et en composent l'arrière-fond :

Des scènes aperçues çà et là le meurtrissaient, qui altéraient son humeur, la misère d'une famille, des sous-sols d'où montaient des cris, des bagarres à coups de bottines tout à coup au détour d'une venelle, une escouade de policiers à monture enfin, accompagnés d'hommes en civil encore plus inquiétants, qui expulsa en usant d'une violence aveuglante une communauté de démolis réfugiés dans des hangars désaffectés (la femme qui courait en soutenant de la main son ventre gros comme un ballon) (*MH*, p. 205-206).

New York est décrit comme un état coercitif et corrompu. On rase d'ailleurs les « taudis pour construire en lieu et place des édifices ornementés pour abriter les riches à bureaux qui font rouler l'argent aux quatre coins des villes du monde » (*MH*, p. 16). Les démolis, constamment sous surveillance, ne peuvent même pas compter sur la police locale, qui semble davantage du côté de l'Ordre puissant de la démolition. Les démolis trouvent asile dans les chapelles et, faisant cercle autour d'eux, les policiers rêvent de les attraper :

Il faisait frisquet même, et ici et là s'élevaient des feux de camp où cuisaient betteraves et pommes de terre. On se regroupait autour d'eux, des hommes réparant des chaussures, des femmes donnant le sein, des barbus à lunettes, dépenaillés, faméliques, discutant politique en agitant les baguettes, les doigts jaunes de tabac, des vieillards enfin, si affaiblis de la tête qu'ils envoyaient des salutations aux policiers en souriant comme des bébés, et des démunis de tous ordres, occupés à des tâches de pauvres, repriser, revisser, rattacher, recoudre, et partout des malades, des mal portants couchés sur des lits d'infortune [...] (*MH*, p. 39).

Le tableau est réaliste. Les démunis se regroupent, tentent de survivre, mais la maladie est partout, de même que la pauvreté et la famine. Même lorsque les descriptions versent dans l'absurde, le procédé ne sert qu'à mettre en relief l'espace générateur de violence et de misère. Lors d'une de ses nombreuses pérégrinations, Xavier consulte le journal du jour pour trouver le calendrier des chantiers de démolition afin de retrouver

son équipe. La première page du journal présente un condensé des horreurs vécues au quotidien :

La dépouille d'une femme étendue à plat ventre sur un lit de pierres, les jupons remontés jusqu'à mi-fesse, un sac de chiffon sombre enfoncé sur la tête. Des enfants pauvres, écuellée à la main, attendant la soupe populaire, les menottes aux poignets, certains dont la figure portait des ecchymoses. Un vieillard flambant nu, manchot, édenté et cul-de-jatte, posé tel un buste sur une poubelle renversée, entouré de deux hommes en habit de compagnon qui souriaient à la caméra comme s'il s'agissait d'un trophée de chasse. La tête martyre d'un cheval, éborgnée, dont le chanfrein avait été rompu au milieu, de façon à rabattre contre son front le bout de son museau [...] (MH, p. 207-208).

Femmes violées, enfants miséreux, vieillards handicapés, animaux mutilés, telle est la vie qui se déroule dans le New York de *Music-Hall* ! La ville est d'ailleurs plus d'une fois comparée à un enfer suffocant et surchauffé : « Le soleil brutal, les rues, déjà bondées, les visages, les corps, tremblent dans la lumière brûlante et les émanations d'asphalte surchauffé. New York à l'heure de pointe matinale, New York déjà dans son enfer » (MH, p. 62). Tout comme les ténèbres de glace étudiées précédemment, le labyrinthe infernal de *Music-Hall* ! se place sous l'égide du soleil brûlant et de la lumière aveuglante. Xavier remarque que « regarder le ciel lui faisait mal comme de se planter le doigt dans l'œil » (MH, p. 379). Le soleil ne réchauffe pas, il détruit ; la nature en témoigne : « Le ciel d'un bleu immense, agressif et triomphal, sans nuage aucun, brûlait tout grand ouvert. Sa loi faisait mûrir l'instant, exténuaient les arbres, poussait chaque être vivant un peu plus près de sa mort. [...] Une touffe de pissenlits desséchés, les tiges brûlées de soleil, penchait vers le sol ses flétrissures » (MH, p. 389-390). L'intensité de la lumière et de la chaleur est telle qu'elle rapproche en réalité tout être vivant de sa fin imminente.

Lorsque Xavier tombe sur Strapichacoudou, la grenouille capable de produire des numéros de music-hall, il compare la ville à un enfer merveilleux :

Il regardait, mâchoire pendante, les yeux comme des rondelles de saucisson. La grenouille était assise, les jambes élégamment croisées, chapeau claque de guingois et queue-de-pie, une canne à pommeau négligemment posée sur sa fine épaule. *You'll know that I'm the girl of your dream...* Commença-t-elle à chanter, langoureusement, en détachant chaque phrase, et elle dansait aussi, fixant sur l'apprenti un regard à allumer des incendies dans un pantalon. Xavier faisait non de la tête, non non, saisi d'un émoi voisin de l'épouvante (MH, p. 34).

Fasciné, il ne sait pas s'il doit fuir « cette terre d'Amérique, enfer capable de toutes les merveilles » (MH, p. 35). Mais malheureusement, l'enchantement sera de courte durée, la grenouille s'avère machiavélique et, plus d'une fois, elle mettra Xavier dans le pétrin. Nous verrons d'ailleurs lors du chapitre cinq que l'espace spectacularisé soucien sert en réalité à lever le voile sur les artifices et les mensonges, et débouche sur une critique sociale.

En bref, le labyrinthe infernal new-yorkais s'applique à engouffrer les différents lieux et à engloutir les démolis. André Siganos souligne d'ailleurs que labyrinthe « est en lui-même monstrueux, animal, et digestif [...] »¹⁸⁵. Le labyrinthe soucien s'associe ainsi à la mort, véritable tombeau urbain à ciel ouvert, tout en dénonçant la misère et la souffrance humaines de même que les abus d'un système gangrené et partial.

Conclusion

Par l'étude des espaces de la dévastation, nous avons pu repérer trois images structurantes dans l'imaginaire de Soucy (ruine, chaos, ténèbres). La première, celle de

¹⁸⁵ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 42.

la ruine, surdétermine la plupart des personnages souciens et se prolonge au cœur des espaces mêmes. En interrogeant les vestiges, tant humains que matériels, nous en sommes arrivés à la conclusion que la figuration de la ruine soulignait le désordre du monde. Nous avons ensuite scindé les espaces organiques, vivants, en deux catégories. D'une part, les lieux humanisés ont mis au jour un environnement ayant perdu sa signification, établissant ainsi une rupture avec le sujet qui s'y meut. La désacralisation du cosmos ramène l'espace à l'état de chaos. D'autre part, nous avons vu que le corps social thériomorphe métamorphose les espaces, les rendant angoissants pour l'individu qui y est confronté. Exclu de l'espace social, le personnage soucien trahit une difficulté d'adaptation à son milieu. Enfin, les espaces ténébreux se sont avérés particulièrement féconds et riches de significations selon les œuvres. Les images infernales et labyrinthiques ont fait ressortir une fois de plus le désir chez Soucy de transcender le corps matériel en vue d'accéder à un espace sacré, significatif. La vie terrestre apparaît comme un lieu de souffrance et de violence, un enchaînement de catastrophes, dont seule la mort peut affranchir.

Soucy met en scène de véritables « apocalypses intimes », puisque c'est davantage « de la fin d'un monde dont on parle que de la fin du monde proprement dite¹⁸⁶ ». Dans le prochain chapitre, nous examinerons d'ailleurs les liens qui se tissent entre la mémoire, la langue et l'écriture, qui gravitent également bien souvent autour de cet imaginaire de la fin.

¹⁸⁶ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, op. cit., p. 99.

CHAPITRE 3

LA MÉMOIRE LACUNAIRE

Les principaux personnages souciens présentent tous une forte propension à raconter, voire à se raconter. Que ce soit par le biais de lettres, de journaux intimes, de testaments, leur témoignage se manifeste de façon récurrente au sein de l'écriture soucienne. La notion de récit¹⁸⁷ nous servira donc de pivot – autour duquel gravitent des réflexions connexes sur le langage ainsi que sur la conception de l'écriture – afin d'appréhender le phénomène de la mémoire tel qu'il se déploie dans l'imaginaire soucien. Bertrand Gervais rappelle que le récit « est le lieu par excellence de la mémoire. Raconter, c'est conserver, maintenir intact. Le récit est son propre palais de mémoire, puisqu'il organise des lieux et des espaces, et qu'il met en scène des personnages et des destinées¹⁸⁸ ». Cependant, force est d'admettre que la mémoire chez Gaétan Soucy est problématique. Présentée comme incomplète et défailante, la mémoire revêt la forme fragmentaire des corps et des espaces étudiés jusqu'à maintenant. C'est une mémoire

¹⁸⁷ Nous entendons le terme « récit » dans son acception étymologique, c'est-à-dire qu'il « désigne la narration d'événements réels ou imaginaires, de vive voix ou par écrit » (Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, vol. 3, p. 3113). Sauf indication contraire, le terme de récit renvoie aux histoires racontées par les personnages.

¹⁸⁸ Bertrand Gervais, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 63.

voilée par l'oubli, à laquelle est confronté le lecteur qui n'a accès qu'à des bribes de souvenirs, qu'à des parcelles de vérités livrées par l'entremise des récits. Ainsi esquissée, la mémoire se livre de façon morcelée, laissant çà et là des traces de souvenirs, des empreintes mémorielles qui la jonchent comme autant de débris dans un espace en ruine¹⁸⁹. Gervais nomme « fictions de l'oubli » ces récits construits à partir de fragments qui témoignent « d'une reconstruction malaisée, [de] narrations qui s'ouvrent sur des ruines qu'elles tentent de comprendre et d'interpréter afin d'en faire apparaître la part de vérité. Ruines d'une existence rompue dont il ne reste plus que des miettes, ruines d'un sommeil qui a tout englouti, ruines d'une conscience à laquelle plus rien n'adhère¹⁹⁰ ». André Siganos parle, pour sa part, d'« écriture archaïque » pour décrire certains récits labyrinthiques qui dégagent quelque chose de particulièrement profond en donnant l'impression, nous l'avons évoqué rapidement lors de l'introduction, « de descendre jusqu'au plus obscur de [nous]-même[s], de goûter [notre] propre saveur mythique¹⁹¹ ». Ce sentiment serait engendré par un type d'écriture particulier qui exploiterait la nostalgie d'un temps très ancien, d'un temps d'avant le langage même.

Notre objectif principal, dans le cadre de ce chapitre, est d'étudier l'organisation générale ainsi que le fonctionnement de la mémoire dans les œuvres souciennes. À l'instar de Gervais et de Siganos, nous avançons, dans la première partie, que les fictions de l'oubli souciennes transforment la mémoire en un espace labyrinthique :

¹⁸⁹ Nous examinerons plus en détail ces « traces mémorielles » dans le cadre du chapitre six, lorsque nous approfondirons le paradigme indiciaire comme une façon de contrebalancer la dynamique de fragmentation à l'œuvre dans l'imaginaire soucien.

¹⁹⁰ Bertrand Gervais, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *op. cit.*, p. 63.

¹⁹¹ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 107.

[L]e labyrinthe est l'antithèse des palais de mémoire. En raison de ses dédales et de la ligne brisée de ses tracés, [...] il s'impose comme un lieu où la mémoire dérive, détachée de tout ancrage, de toute trajectoire ordonnée. [...] Le labyrinthe est un lieu de l'oubli, non pas d'un oubli pur et simple, un oubli qui ne se saurait même plus oubli, une amnésie complète, mais oubli partiel, une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, mais impuissante à rétablir les liens qui unissent les dédales entre eux. Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée¹⁹².

Cette pensée désordonnée, nous le verrons, se traduit souvent chez le personnage soucien par une langue elle-même désorganisée, « une langue de mots en ruine, qu'on dirait une ville bombardée » (C, p. 33). Dans la deuxième section, nous en arrivons de fait à la conclusion que, si, d'un côté, la langue se fait l'écho de la mémoire fragmentée, de l'autre, elle occupe un statut privilégié qui permet de circonscrire la conception de l'écriture chez Soucy.

3.1. La mémoire labyrinthique

Dans le prolongement des recherches menées par Gilbert Durand en anthropologie de l'imaginaire et en tenant compte des travaux réalisés sous l'égide de Pierre Brunel, André Siganos, dans *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, veut esquisser les contours de cette forme spécifique que peut prendre l'écriture, soit l'écriture archaïque. Plus précisément, en étudiant les textes de neuf écrivains contemporains¹⁹³, son objectif est d'identifier les figures et les procédés d'écriture qui rendent compte de cette nostalgie de l'archaïque dans le but d'en circonscrire les caractéristiques. Sans conclure

¹⁹² Bertrand Gervais, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli, *op. cit.*, p. 66-67.

¹⁹³ Nous rappelons que les neuf écrivains sont les suivants : Clarice Lispector, Marcel Brion, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Fukazawa Shichirô, Ôé Kenzaburô, Abe Kôbô, Virgilio Ferreira, Alejo Carpentier et Mario Varga Llhosa.

nécessairement que Soucy recourt à une écriture purement archaïque, nous retiendrons des réflexions de Siganos quelques traits définitoires déterminés par l'utilisation de l'image du labyrinthe dans le récit afin de cerner les contours de ce que nous appelons la mémoire labyrinthique. Gervais précise que le labyrinthe est « plus qu'un simple lieu imaginé, [il] est un imaginaire, un ensemble complexe d'éléments formant un tout [...], un imaginaire spécifié, c'est-à-dire un *ensemble convergent de figures*¹⁹⁴ ». Parmi les invariants associés à l'imaginaire du labyrinthe répertoriés par Siganos, il y a, tout d'abord, « la pénétration dans un espace conjectural égarant ; de nature apparemment digestive, utérine sinon monstrueuse ; un cheminement difficile vers un centre chargé de sens, sinon du Sens¹⁹⁵ ». Ces quatre aspects représentent ce que Siganos appelle *l'urform* labyrinthique. À ces quatre traits, il ajoute, au fil de ses démonstrations, que la logique spéculaire « désindividualise, dépersonnalise, favorise l'émergence de doubles dans un temps devenu cyclique¹⁹⁶ ». L'image du double est omniprésente dans l'univers soucien et elle fera l'objet du prochain chapitre. À ce propos, nous nous contenterons, dans ce chapitre, d'esquisser au passage, mais de façon très générale, certains éléments incontournables liés à la métamorphose des personnages, à certaines permutations qui, entre autres, mettent en relief la crise identitaire à laquelle les personnages sont confrontés. Siganos fait d'ailleurs de la crise identitaire l'un des principaux enjeux du labyrinthe, puisque le cheminement du personnage s'apparente souvent à une quête initiatique qui « s'opère à l'intérieur de relations spatio-temporelles ressenties comme profondément étranges parfois par le héros, parfois par le lecteur, parfois par l'un et par

¹⁹⁴ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 23. L'auteur souligne.

¹⁹⁵ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque, op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

l'autre, dans certains cas jusqu'au fantastique¹⁹⁷ ». Phénomènes étranges et inexplicables sont au cœur de certaines scènes fantastiques étudiées dans ce chapitre. Gervais retient également la dimension initiatique, donc forcément identitaire, dans les fictions de l'oubli, lorsqu'il explique que la logique de mise en récit de l'imaginaire labyrinthique « repose sur le principe de la quête [...] qui comporte nécessairement un parcours¹⁹⁸ ». Soulignons en terminant que la crise identitaire des personnages semble projetée sur différents objets sur lesquels il importe de se pencher (miroir, reflet, prisme), puisqu'ils deviennent le symbole même de leur identité trouble.

3.1.1. *La mémoire occultée*

L'énigme du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes* repose sur le drame survenu durant l'enfance de la narratrice, un drame qui semble avoir été occulté de sa mémoire. Le comportement du père contribue aussi à la dissimulation des faits, puisqu'il ne parle pratiquement jamais de ce qui s'est produit, c'est-à-dire de l'incendie qui a coûté la vie à la mère et qui a complètement défiguré et déformé la jumelle d'Alice. La façon dont il traite le Juste Châtiment ne permet pas non plus d'établir directement le lien entre cette « momie vivante » devenue relique et Ariane, la jumelle d'Alice. Le lecteur est donc confronté petit à petit aux bribes des souvenirs évoquées par Alice, qui se présentent invariablement sous le signe de l'incertitude. Les rares fois où le père réfère aux événements passés, il ne le fait que de façon détournée :

Aiguillonnés par des allusions, en fait des bribes de phrases glanées dans les paroles de père, l'hiver dernier nous avons examiné sous toutes ses coutures la possibilité que nous eussions une sœur [...]. [...] [À] force d'y

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, op. cit., p. 24.

réfléchir, une manière de souvenir, très confus, nous revenait de notre enfance, il est vrai. [...] Mais étaient-ce vraiment là des retours de mémoire ? Ne s'agissait-il pas d'une illusion rétrospective due à nos supputations plutôt ? (*LPF*, p. 32)

Les enfants se retrouvent contraints de grappiller par-ci par-là, de façon un peu hasardeuse, des parcelles d'informations qui ne sont que sous-entendues par le père. Perdus dans leurs suppositions, ils doutent même de leurs propres souvenirs, en se demandant s'ils sont réels ou s'ils ne sont qu'une construction de leur imagination. La multiplication des interrogations se manifeste d'une fois à l'autre, dès lors qu'il est question du passé. Et toujours située au centre des hypothèses d'Alice se trouvent l'image d'une autre petite fille et d'une présence féminine que la jeune fille a du mal à définir :

Mais parlant de putes, j'essayai de leur expliquer qu'il me semblait bien avoir une très lointaine remembrance, d'une sainte vierge qui m'aurait tenu sur ses genoux et sentant bon, et même d'une angelote sur l'autre genou de la vierge au doux parfum, qui m'aurait ressemblé comme une goutte d'eau, ainsi que mon frère essayait de m'en convaincre. Mais était-ce là un souvenir ? Et était-ce là une pute ? (*LPF*, p. 71)

La petite fille qu'elle entrevoit dans ses souvenirs ajoute à sa confusion, puisqu'étrangement, elle se présente comme une image dupliquée d'Alice elle-même : « Vraiment, ses yeux, je vous jure, une vraie goutte d'eau avec les miens, on dirait que je me regarde moi-même la figure dans la chaudière du puits, l'été » (*LPF*, p. 167). Bref, la mémoire d'Alice s'apparente bel et bien à l'imaginaire labyrinthique, car dès qu'elle y pénètre, elle se retrouve dans un lieu égarant où elle se perd en conjectures. Son oubli n'est que partiel ; tout concourt à lever le voile sur la vérité qui réussit à percer tant bien que mal.

La temporalité linéaire se fait également plus cyclique lors des réminiscences d'Alice et ce changement se traduit par la répétition des mêmes idées qui reviennent en boucle¹⁹⁹ : la petite fille qui lui ressemble traits pour traits, la femme qui sent bon, l'espace illuminé et la planchette brûlée²⁰⁰, cet objet à propos duquel elle repousse toujours l'explication, jusqu'à la toute fin, puisqu'il lui permet d'établir le lien entre les événements qui se sont produits jadis et sa vie actuelle. Il permet d'accéder au sens, à la vérité sur son identité :

[J]'avais mis la planchette de bois sous mon grimoire, dans l'intention de faire le lien entre les deux. Je veux dire que je tenais beaucoup à en parler, de cette planchette, dans ce grimoire [...]. [...] Je parle de la planchette qui remonte à l'époque d'avant que je me souvienne des coups, si ce n'est davantage, quand c'était le soleil à longueur de journée, et qu'il y avait une petite angelote près de moi, qui m'était une goutte d'eau. Papa, qui captait par vertu magique les rayons échoués du soleil dans sa loupe, avait écrit en lettres de feu sur la planchette ces mots qui y sont encore, et qui n'ont peut-être l'air de rien, mais ils résonnent dans ma tête comme un serment : *Ariane et Alice, 3 ans (LPF, p. 171-172, l'auteur souligne).*

¹⁹⁹ Le passage suivant condense les éléments qui reviennent d'un souvenir à l'autre : « Il me semblait qu'il me montait des ramentevances d'un temps où rien n'était pareil à de nos jours dans ce domaine satané. D'abord du soleil : il y en avait partout. [...] Et il me semble aussi, pour revenir à cette impensable époque, celle à laquelle je songeais en tenant la main de mon père dans le caveau, que je n'arrivais alors pas même en grandeur à la rotule de papa, qui m'apparaissait haut comme une muraille et qui riait et souriait tout le temps, comme s'il était possible que j'eusse eu à certaine ère de ma vie deux petites ailes aux dos, à la bambin. Et toujours qui accompagne cette vision, cette image de pute, si c'en est une, qui sentait bonne et fraîche et tendre comme les roses sauvages en bordure de la pinède. [...] Il y avait une angelote à mes côtés, qui n'était pas moi mais qui me ressemblait comme une goutte d'eau, [...] et papa avait une loupe dans les mains, [...] et à l'aide de cette loupe il captait par vertu magique les rayons du soleil qui, frappant sur une planchette de bois, faisaient des traits noirs accompagnés de petites volutes de fumée. Papa en souriant écrivait des lettres avec ces traits de foudre concentrée, mais je reparlerai de cette planchette de bois, en son temps et en son lieu, on verra bien pourquoi » (*LPF*, p. 124-125).

²⁰⁰ Alice évoque à maintes reprises une planchette de bois qui semble occuper une place significative dans ses souvenirs. À la page 166, le lecteur apprend que ladite planchette se trouve dans le caveau, près du Juste Châtiment : « Je me désintéressai du spectacle des marioles et commençai à faire mon bagage de toutes mes petites affaires qui jonchaient dans le caveau, à commencer par la planchette de bois dont sûrement, avant que pleuvent les derniers mots, je trouverai le temps de reparler, partie remise » (*LPF*, p. 166).

Le lecteur, tout comme la narratrice, est donc fixé. La fillette qui hante les souvenirs confus d'Alice est réelle. Fait étonnant, jusqu'à la fin du roman, presque aucun nom propre n'apparaît. Père s'appelle père, frère s'appelle frère, cheval s'appelle cheval. Quant à Alice, le père la nomme fils et lorsque c'est son frère qui se présente, le père n'a qu'à dire : « "Pas toi, l'autre", tout simplement, ça n'a jamais posé de problèmes à personne » (*LPF*, p. 82). Les seuls noms propres rencontrés sont associés à des auteurs et ne s'écrivent qu'en lettres minuscules. Alice lit « le duc de saint-simon » (*LPF*, p. 24) et « l'éthique de spinoza » (*LPF*, p. 116). Si la mémoire est occultée dans ce roman, il en va donc de même pour l'identité. Les noms propres ne renvoient finalement qu'à un terme générique, voire à un concept, et non à une personne distincte et unique, se définissant par une identité qui lui est spécifique. En d'autres termes, les individus se dépersonnalisent. Alice évite en fait tout ce qui pourrait la confronter à son identité. Comme les noms sont particulièrement porteurs de signification, la jeune fille en tronque une partie. Mais Alice ne peut pas toujours éviter le jaillissement du sens qui cherche à sourdre et à s'imposer malgré elle. L'une des seules fois où un étranger débarque sur le domaine sans avertir est particulièrement éloquente quant à la difficulté d'Alice à négocier le phénomène identitaire. Pendant qu'elle somnole la tête dans ses bouquins, l'inspecteur des mines, l'homme dont elle tombe amoureuse lors de sa première visite en ville, tente de l'apostropher : « "Est-ce ici la maison de monsieur soissons" ? » (*LPF*, p. 39) L'inspecteur sait qu'il se trouve sur le domaine des Soissons de Coëtherlant et il cherche le père d'Alice qui s'avère en réalité le riche propriétaire des mines. Toutes ces informations, pense initialement le lecteur, sont inconnues d'Alice, puisqu'elles ne sont dévoilées qu'à la fin du roman. Pourtant, il faut

reconnaître que le nom de famille Soissons évoque chez elle quelque chose de familier :

Incidentement, ce qu'il y a de curieux avec ce mot de soissons, c'est qu'il m'arrive de roupiller un peu au milieu de mes dictionnaires, et tout à coup tout à fait clairement j'entendais ce mot de soissons, qui sifflait très rapidement près de mon oreille et s'enfuyait comme une truite qui nous glisse entre les jambes quand on marche pieds nus dans le lac l'été, et j'avais l'impression que ce mot-là avait quelque chose à voir avec moi et faisait partie de moi dans mon matériau le plus intime plus que n'importe quel autre mot [...], et ce mot-là me sortait tout étonné de mon roupillement, soissons (*LPF*, p. 68).

En réalité, les informations ne sont pas méconnues d'Alice, elles ont plutôt été refoulées et, tranquillement, la mémoire cherche à refaire surface. Les souvenirs deviennent fuyants, ils glissent vers l'oubli de nouveau, comme une truite qui s'échappe dès qu'on croit l'avoir bien attrapée. Le nom de Soissons résonne en Alice, semble l'appeler. Elle sent qu'elle est intimement liée à ce mot, qu'il la définit en quelque sorte, mais il est encore trop tôt pour la révélation et la pensée retourne à son égarement.

Dans un autre ordre d'idées, mentionnons que le miroir qui orne la salle de bal du manoir s'avère particulièrement révélateur en lien avec l'identité d'Alice. Dans l'un des sens symboliques associés au miroir, Durand met d'ailleurs en évidence que cette image « est procédé du redoublement des images du moi, et par là symbole du doublet ténébreux de la conscience²⁰¹ ». La narratrice se rend souvent dans le manoir, malgré les interdictions du père. Cette immense construction est complètement abandonnée depuis des années. La famille habite dans une minuscule annexe jouxtant le manoir et

²⁰¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 109.

les enfants ne sont pas supposés fureter dans les autres bâtiments. Mais quelque chose y attire Alice qui adore s'y rendre pour admirer un ancien miroir²⁰². La scène glisse subrepticement vers l'étrange²⁰³, puisque le miroir est présenté comme détenant des pouvoirs surnaturels :

J'orientais d'abord mes yeux vers le fond de la pièce où était le grand miroir lépreux, je veux dire recouvert par plaques de tartre gris-de-vert. Il ne renvoyait plus les couleurs, c'est le lot des miroirs malades. Tout y rebondissait en noir et blanc et cendré, avec une saveur sèche de révolu. On aurait dit un miroir arrêté, comme on le dit d'une horloge, et qu'il réfléchissait non pas le présent du maintenant actuel de la salle, mais les visages de sa mémoire la plus reculée, comme quand le mort saisi le vif, me croira qui peut, mais voici pourquoi. Une fois que j'avais durant bien longtemps fixé le miroir, et à condition de ne toujours pas le quitter des prunelles, commençait à monter la rumeur [...] (*LPF*, p. 112-113).

Le miroir appartient au monde ancien, il porte la marque du temps « révolu ». L'usure se manifeste également par le fait qu'il a perdu ses couleurs ; il ne réfléchit plus que le noir et le blanc. L'objet s'associe indubitablement au passé, donc à la mémoire. Comparé à une horloge arrêtée, le miroir symbolise un temps « piétinant²⁰⁴ », pour reprendre le terme de Siganos. La temporalité se suspend l'espace de quelques minutes, rejoignant ainsi le temps labyrinthique. Le miroir devient le reflet de l'inconscient d'Alice et les souvenirs remontent tranquillement à la surface de la mémoire, jusqu'à déborder. Des figures apparaissent dans le miroir : des hommes en costumes, des femmes en robe de bal « et la cohue se [met] à déborder de la glace dans la salle, qui

²⁰² Certaines similitudes entre le personnage d'Alice de Gaétan Soucy et celui éponyme de Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles*) mériteraient d'être approfondies : l'objet symbolique, par exemple, que représente le miroir en lien avec la quête identitaire des jeunes filles.

²⁰³ Nous approfondirons les notions liées au fantastique, au merveilleux et à l'étrange lors du chapitre six, puisque nous y étudierons plus en détail l'intertextualité liée aux contes de fées présente dans les œuvres de Gaétan Soucy.

²⁰⁴ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 51.

s'empli[t], s'en envahi[t] » (*LPF*, p. 113). Et au fur et à mesure que les gens apparaissent, Alice, elle, disparaît :

[J]'avais l'impression en même temps de m'irréaliser moi-même, je veux dire de devenir invisible peu à peu, je regardais mes mains et voyais le plancher de marbre amoché au travers. Bientôt je n'existais plus. Je n'étais plus que la mémoire de ce bal d'un autre temps, et je vais vous dire, j'avais l'impression que tout cela appartenait à mon enfance la plus lointaine, si j'en ai eu une (*LPF*, p. 113).

Alice s'efface peu à peu et laisse place aux souvenirs qui l'envahissent. Elle ne comprend pas encore tout ce qui la relie à son passé, ce qui l'empêche de se (re)définir. Sa transformation en une présence/absence fantomatique témoigne également de cette difficulté à se (re)construire. Le miroir, « en tant que surface réfléchissante, [est] le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance²⁰⁵ ». Alice détient de fait des parcelles de la vérité entourant son passé et l'accès au centre du labyrinthe est imminent. Il en va de même pour le deuxième type de mémoire soucienne, étudié dans les prochaines lignes, qui relève à la fois de la fragmentation et de l'excès et qui s'observe principalement dans le roman *Music-Hall !*, à travers le personnage de Xavier.

3.1.2. La mémoire (dé)composée

Nous avons expliqué auparavant que Xavier, le jeune apprenti, sans qu'il le sache de prime abord, s'avère le résultat d'une expérience scientifique menée par Rogatien Long-d'Ailes, l'ancien amant de sa mère. Xavier se retrouve un beau matin seul, égaré, au port de New York. Il souffre d'amnésie. Il ne sait pas qui il est, ni depuis

²⁰⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 635-636.

combien de temps il est là. Devant lui se trouve un autre jeune homme et Xavier tente une première approche :

Quand il se tournait vers la gauche, il apercevait un jeune homme qui l'observait, et qui se détournait brusquement aussitôt que leurs regards se croisaient. Le jeune homme était assis comme lui sur un plot. Il paraissait aussi seul, aussi égaré, aussi désespéré que lui. Peut-être avaient-ils fait la traversée ensemble ? Peut-être pourrait-il alors fournir quelque lumière à Xavier, peut-être avaient-ils fraternisé sur le navire, peut-être Xavier s'était-il confié à lui ? Xavier s'était décidé à l'approcher, et apparemment le jeune homme avait eu la même pensée, car le voilà au même moment qui se lève de son plot. Il marchait vers Xavier en le regardant d'un air intrigué. Xavier lui fit un signe de la main, le jeune homme fit pareillement, et alors tout figea dans ses os. Ce jeune homme n'était que son propre reflet dans la vitre d'un entrepôt. Xavier resta longtemps devant son image, dont il n'avait gardé nulle mémoire non plus (*MH*, p. 74-75).

Le reflet dans la vitrine joue un rôle symbolique similaire au miroir étudié précédemment, mais plutôt que de renvoyer au passé, le reflet illustre l'identité confuse de Xavier qui ne présente pas, au fond, une personnalité authentique. Xavier est tellement caractérisé par l'anonymat qu'à un moment du récit, il croise un homme au détour d'une rue, avec qui il échange son identité, mine de rien :

Enfin, il arriva ceci dans la rue qu'en croisant un monsieur sans traits remarquables, qui allait sa serviette sous le bras, l'apprenti fut saisi d'une pensée à la fois dérangeante et banale, savoir pourquoi était-il lui-même Xavier plutôt que cet homme-là ? Et c'est précisément ce qui miraculeusement se produisit, à l'instant même, Xavier devint cet homme et cet homme devint Xavier, mais comme ni l'un ni l'autre ne conservaient aucun souvenir d'avoir été celui qu'ils n'étaient plus, et n'avaient plus d'autres souvenirs ou caractères que les souvenirs et caractères qui étaient ceux de celui qu'ils étaient devenus, rien ne fut changé au bout du compte dans l'ordre infime de l'univers, et chacun passa sa route sans s'être aperçu de rien (*MH*, p. 228).

La situation paraît incongrue au premier abord. Pourtant, si l'on se place dans l'optique de la logique de l'imaginaire labyrinthique, elle s'explique un peu plus aisément. Nous l'avons vu précédemment avec Siganos, les choses et les êtres deviennent interchangeable dans un lieu labyrinthique où la désorientation spatio-temporelle

empêche l'individu de se repérer. Le cas ici est extrême, mais il témoigne de cette logique de mise en récit.

On se le rappelle, le corps de Xavier/Vincent est composé de cinq autres personnes dont il détient différents morceaux et organes. De ce fait, la mémoire de Xavier est le produit d'un amalgame de ces cinq autres corps qui possédaient eux aussi une mémoire propre. En ce sens, il est possible paradoxalement d'affirmer que la mémoire de Xavier est le produit de la décomposition de plusieurs mémoires et se définit par la fragmentation, mais, par la même occasion, sa mémoire est recomposée et se caractérise par l'excès. Hormis quelques réminiscences, qu'il ne comprendra que lorsqu'il lira le journal de Rogatien, *Journal pour une résurrection de Vincent*, ses souvenirs se présentent comme étant factices, puisqu'ils ont été « bricolés » à partir d'éléments tirés du réel, mais qui, réactualisés dans un nouveau contexte, perdent leur signification. Par exemple, lorsqu'il rencontre Rogatien pour la première fois en tant que Xavier, il crie : « "Je ne veux pas retourner vivre dans les entrepôts". Puis, ba[t] des cils, stupéfié, comme si un autre venait de parler à sa place » (MH, p. 339). Le récit écrit par Rogatien se présente comme un journal de bord dans lequel le scientifique consigne l'évolution de son projet, les calculs associés à son expérience, ses questionnements et ses désirs. Il y décrit bien le phénomène de cette mémoire originelle qui vole en éclats pour ensuite se recomposer : « Comment fait-il pour tenir en un seul morceau, je m'en étonne moi-même. J'ai acquis récemment grâce à lui la conviction que nos souvenirs ne sont pas tous exclusivement logés dans notre cerveau. "Xavier", par exemple, semble porter en lui, de manière il est vrai désordonnée, des bribes de mémoire appartenant à la vie d'Albert, alors qu'il ne possède de celui-ci que foie et

poumons » (*MH*, p. 374). Xavier tente donc par lui-même de recoller les morceaux disparates de sa mémoire en lambeaux. Il se (re)construit des souvenirs. Rogatien formule également plusieurs questionnements identitaires concernant Xavier :

Comment se perçoit-il lui-même ? Comment s'accommode-t-il de vivre ainsi ? D'où croit-il venir, quelle représentation se fait-il de ses origines ? Il est bien sûr trop incohérent encore (cela se corrigera-t-il avec le temps ? Certains indices me permettent d'espérer que oui) pour répondre à de telles questions, oserais-je les lui poser, ce que je ne me permettrais pas à ce stade-ci (peur qu'il ne régresse, peur qu'il ne s'effondre). Pourtant, un événement est survenu qui ouvre une brèche dans cette ténèbre (*MH*, p. 374).

Le scientifique se rend alors compte que certaines photographies personnelles sont disparues, des photos de Justine, son ancienne amante et mère de Xavier, lorsqu'elle était jeune. À l'endos d'une des photographies, il est inscrit : « Ta sœur, Justine » (*MH*, p. 375). Rogatien et Justine ont grandi ensemble avant de devenir amants dans leur jeunesse. Enfants, ils se désignaient comme frère et sœur. Xavier conserve aussi précieusement une brochure touristique de Budapest, trouvée par hasard dans l'entrepôt. Rogatien relate les inventions du jeune homme : « Je note ici que depuis quelques jours Xavier fabule. Il dit s'appeler Mortanse (où diable est-il allé pêcher ça ?), qu'il a une sœur nommée Justine, qu'il a dû abandonner en raison de son départ forcé de la Hongrie ! Brode une fiction autour de ça, s'invente une vie. Fascinant et à la fois ahurissant » (*MH*, p. 375).

Les questionnements de Rogatien ne sont que l'écho des interrogations que l'apprenti accumule tout au long du roman. Revenant sans cesse comme un leitmotiv, une question métaphysique obsède Xavier, celle de l'origine de la poule ou de l'œuf. Le calepin qu'il traîne avec lui pour noter ses réflexions éparses témoignent de ce

questionnement sur l'Origine : « Il venait de noter celle-ci, qu'il médita longuement : *Bébé sort de femme : je sais. Ex. vache donne vachon (goret ? veau ?). Mais comment y est entré ?* Puis, insatisfait : *Certain pas par la bouche. Pousse comme herbe dans le corps ? Œuf ?* » (MH, p. 351, l'auteur souligne). Xavier se retrouve dans l'incapacité de répondre aux questions élémentaires de la biologie en raison de sa propre absence d'origine naturelle. Tôt dans l'intrigue, il perd son équipe de démolition et emploie tout son temps à tenter de la retrouver. Croyant être parti à la recherche de ses collègues, le jeune garçon est plutôt convié à la recherche de son identité. Le mythe de Frankenstein analysé lors du premier chapitre implique également, à différents degrés selon les récits, la question des Origines. Celles de Xavier s'avèrent plurielles, éclatées :

Il croisa un âne dont le museau malade suintait. [...] -Tu sais d'où viennent les personnes ? Moi, j'ai enfin compris. Ils viennent de la nuit. Une nuit – elle dort – et un peu de nuit entre dans une femme. Et la vie prend, comme un poisson dans la mer. Moi, je n'ai jamais été dans le corps d'une femme. Les morceaux dont je suis fait, peut-être. Parce qu'il se trouve que je suis une petite communauté à moi tout seul. Mais moi, pas. Jamais été dans ma mère [...]. Quant à mon père. Un père, j'aimerais bien qu'on m'explique ce que ça veut dire. Enfin, tu comprends ? (MH, p. 387-388)

Non seulement Xavier incarne la ruine à travers son corps qui périclite au même rythme où la ville se détériore, mais cette image éclaire également sa mémoire personnelle qui se présente « comme un trou » (MH, p. 48). La seule explication plausible pour lui est qu'il provient de la nuit, donc du néant. Le jeune homme ne parvient pas à se définir en tant qu'individu car selon ses propres mots, il est comme « une petite communauté à lui tout seul ». Formé de morceaux disparates, coupé de son Unité initiale, il se retrouve dès lors confronté à l'impossibilité de se (re)construire. Privé du ventre maternel, il s'est vu refuser l'Origine. Lorsque sa mère le rencontre

pour la première fois en tant que Xavier, elle s'exclame : « J'aimerais compatir avec toi, j'aimerais pouvoir le faire, mais j'en suis incapable. Ce mélange... cette fricassée... Il y a trop de monde en toi, il n'y a plus personne » (*MH*, p. 359). Martin Clavet affirme à juste titre que « Xavier est un avatar déficient et peu convaincant du fils de Justine, ce qui peut aussi évoquer l'image du double que Freud lie étroitement à l'inquiétante étrangeté²⁰⁶ ». Bien que Xavier soit réellement son fils, pour Justine, il n'est pas Vincent et elle l'abandonne. Vincent apparaît dès lors comme une simple copie, un pâle reflet de Vincent, l'être original, puisqu'il n'en possède même plus les souvenirs. Plus rien, ou presque, ne le rattache à sa vie antérieure. Ce reflet évanescent d'individu, cette réplique humaine, s'incarne symboliquement dans le reflet de la vitre que contemple Xavier, au port de New York. Chez Soucy, l'absence d'origine ou son trop-plein revient exactement au même. Dans les deux cas, les personnages voient leur identité voler en éclats²⁰⁷. En cherchant à rassembler les fragments de sa mémoire labyrinthique, Xavier se bute à une vision partielle de son être, multiplie des images toujours plus déformées de lui-même. La pensée désarticulée sait qu'elle se trouve dans un dédale, mais s'avère dans l'incapacité d'accéder au sens. La mémoire de l'apprenti apparaît trop (dé)composée, les chemins trop nombreux. Xavier doit alors pallier sa mémoire lacunaire par le récit de quelqu'un d'autre, soit Rogatien, pour comprendre la vérité. L'accès au centre ne peut provenir de l'intérieur du labyrinthe, le fil d'Ariane a été rompu. Dans le troisième type de mémoire, défini dans les pages

²⁰⁶ Martin Clavet, *La monstruosité comme figure du handicap dans Music-Hall ! de Gaétan Soucy*, op. cit., p. 24.

²⁰⁷ L'un des exemples les plus significatifs d'un trop-plein de l'Origine – qui mène à la dissolution – concerne le petit Robert dans *Catoblépas*, né des suites d'un viol incestueux (entre frère et sœur). Sa sœur jumelle et lui seront séparés à la naissance et toute sa vie, Robert tente de reconstruire un monde utérin de symbiose en multipliant les doubles autour de lui. Ayant échoué à se construire en raison de l'absence de parents et de la perte de sa jumelle, Robert est un être incomplet, un manque à l'état pur.

qui suivent, nous verrons que les nombreuses pistes mémorielles empêchent au contraire bien souvent d'accéder au sens ou, du moins, à une vérité unique.

3.1.3. *La mémoire kaléidoscopique*

Plusieurs critiques ont souligné l'apparente simplicité du récit de *L'Acquittement*, comparativement à d'autres œuvres souciennes qui se distinguent notamment par le foisonnement d'actions hétéroclites, les nombreux personnages et les voix narratives multiples. Laurent Laplante, entre autres, remarque à propos de ce roman que Soucy propose « un texte beaucoup plus ramassé et d'une autre tessiture. Le récit, plus linéaire, est "porté" par un personnage central qui, après vingt ans d'absence, tente un pèlerinage expiatoire vers les personnes et les lieux de sa jeunesse²⁰⁸ ». Toutefois, Laplante observe à juste titre que « ce deuxième roman appartient quand même à l'univers de Soucy, avec tout ce que cela implique de beauté stylistique et de déroutante réinterprétation du réel. L'insolite, l'inexpliqué, l'impossible émergent à leur gré et laissent sur la touche les lecteurs trop cartésiens²⁰⁹ ».

Commençons par résumer brièvement l'intrigue de *L'Acquittement* afin de cerner les différents enjeux mémoriels susceptibles d'éclairer le fonctionnement de la mémoire chez Soucy. Le roman s'ouvre sur le personnage de Louis Bapaume, qui, quelques jours avant Noël, tente de revenir dans son village natal de Saint-Aldor, où il enseignait la musique lorsqu'il était jeune. Énigmatique sur les raisons de sa visite,

²⁰⁸ Laurent Laplante, « L'univers de Gaétan Soucy : des repères récurrents, un parcours toujours neuf », *Nuit blanche*, n° 74, 1999, p. 11.

²⁰⁹ *Idem*.

Louis se contente de dire au chef de gare, le lieutenant Jacques Hurtubise, qui l'héberge pour la nuit en raison d'une tempête qui rend les routes impraticables, qu'il a rendez-vous chez la famille von Croft, pour « [u]ne vieille affaire à régler » (A, p. 23). Après une conversation avec Hurtubise dans la soirée, le lecteur apprend que la femme de Louis, Françoise, est décédée. Le lendemain, Louis se rend au village et il rencontre à l'église une femme prénommée Louise, qu'il prend pour la toquée du village, alors que cette dernière s'avère son ancienne maîtresse avant qu'il n'ait quitté le village en trombe vingt ans auparavant. Louis ne se rappelle aucunement cette femme. Tous les gens du village sont réunis, puisqu'on vient de découvrir la fille du bedeau, qui était disparue depuis quelques jours en forêt. L'enfant est morte gelée et elle est exposée dans l'église. Louis rencontre un peu plus tard Julia von Croft²¹⁰ afin de lui demander pardon pour un acte inadmissible qu'il aurait commis dans le passé alors qu'il lui enseignait la musique, un acte dont Julia ne semble même pas se souvenir : « "J'ai été méchant avec vous. J'ai agi envers vous comme on n'a pas le droit d'agir envers des enfants". [...] "J'ai beau chercher, fit-elle enfin, je vous jure que je ne comprends pas" » (A, p. 95-96). Louis lui confie alors qu'il lui a donné des claques en arrière de la tête ainsi que des coups de règle, après quoi « Julia éclate de rire » (A, p. 96) en affirmant qu'elle l'avait probablement bien cherché. Mais Louis continue. Ses propos sont de plus en plus ambigus et il insiste sur le fait que les actes commis jadis étaient « graves, très graves »

²¹⁰ Nous désirons spécifier que selon le jeune Maurice von Croft, le frère de Julia, Louis aurait plutôt rencontré la sœur jumelle de celle-ci, Geneviève. Louis affirme en effet, à la toute fin du roman, que les jumelles lui ont joué un tour tordu et que « tout le monde était dans le coup » (A, p. 110). Toutefois, comme pour la plupart des événements dont il est question dans ce roman, il est impossible de déterminer si Maurice dit la vérité ou non.

(A, p. 96) et qu'il a « abusé de [s]on ascendant sur [elle] » (A, p. 96). Il lui offre alors l'ourson en peluche de son fils décédé l'année d'avant, afin d'obtenir son pardon.

L'intrigue du roman se résume essentiellement à ces quelques lignes. Nous pouvons d'ores et déjà remarquer que la mémoire, les souvenirs et le passé occupent une place prépondérante dans les différents événements relatés. Or, les choses s'avèrent beaucoup plus complexes qu'elles ne paraissent au premier coup d'œil. Notons pour commencer, comme le fait Nicolas Xanthos, qu'une « lecture attentive du roman révèle [...] un fonctionnement pour le moins insolite de la mémoire de Bapaume²¹¹ ». Nous ne citerons que deux exemples particulièrement significatifs. D'abord, le lecteur apprend de la bouche de Louis que sa femme Françoise est une musicienne parisienne d'origine juive seulement après que Louis ait contemplé le portrait de la mère d'Hurtubise, qui lui raconte que sa mère se prénomme Françoise, qu'elle habite à Paris et qu'elle est d'origine juive. Mais encore, Louis offre l'ourson en peluche à Julia après que le chauffeur de taxi ait retrouvé l'ourson de la fillette du bedeau, disparue dans la tempête. Les oursons sont décrits dans les mêmes termes. Chouinard a trouvé « un jouet pour enfants : un ourson de peluche. Le ventre en [a] été déchiré[...]. Il lui manque un œil. Une des oreilles [est] arrachée » (A, p. 33). Louis parle ainsi de l'ourson qu'il donne à Julia : « "C'est l'ourson que mon fils avait quand il était tout petit. Il avait tellement joué avec lui que, voyez, le ventre en avait été déchiré, il avait perdu un œil, une oreille. Il l'avait repris lui-même, je me rappelle ; il m'avait piqué un bouton de culotte" » (A, p. 104). L'une des hypothèses soulevées par Xanthos consiste à montrer que « [t]out se

²¹¹ Nicolas Xanthos, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les Failles de l'Amérique* et *L'Acquittement* », *Intermédialités*, n° 9 (printemps 2007), p. 75.

passé [...] comme si la mémoire de Bapaume se construisait, à partir des éléments du présent, un passé qui devient dès lors réel pour lui : et les souvenirs se transforment au gré de l'évolution des événements présents²¹² ». Le lecteur peut cependant formuler d'autres hypothèses tout aussi plausibles. Louis Bapaume est-il en train de rêver²¹³ ? Est-il fou ? Mythomane ? Plutôt amnésique ? Les événements similaires ou en apparence contradictoires ne seraient-ils que le fruit du hasard ?...

Le thème de la mémoire est d'autant plus incontournable chez Soucy que la révélation des énigmes sur lesquelles se bâtissent les œuvres trouvent irrémédiablement leurs racines dans le passé. Or, les souvenirs des personnages se définissent notamment par l'incertitude, les doutes et les ambiguïtés. La mémoire soucienne se fait mouvante, fuyante, « une mémoire en constant renouvellement²¹⁴ ». Son fonctionnement est à l'image du prisme mystérieux que laisse tomber Louis à la fin du roman. Hurtubise, qui le suivait de loin, ramasse la petite pyramide de verre :

[C]'était une manière de prisme. Amateur de géométrie depuis l'enfance, il en admira la structure complexe, constituée d'une multitude de faces internes s'entrecoupant. Le lieutenant l'éleva en direction de la lune, y fit jouer la lumière. Ce fut un enchantement de plus. Des lettres gravées se révélaient selon l'angle d'où on observait l'objet. [...] À l'aide d'approximations successives, il finit par trouver l'angle parfait de réfraction. *Aucune catastrophe ne peut m'atteindre*, puis, en faisant légèrement pivoter le prisme : *puisque rien n'est réel* (A, p. 121-122, l'auteur souligne).

²¹² *Idem*.

²¹³ Nous l'avons évoqué lors du chapitre un, le roman s'ouvre sur Louis qui rêve à lui-même lorsqu'il est petit. Le temps apparaît alors suspendu, « [l]e père répète indéfiniment son salut de la main, comme si ces secondes tournaient en rond dans l'éternité » (A, p. 13). La cyclicité du temps s'avère caractéristique d'une temporalité labyrinthique.

²¹⁴ Nicolas Xanthos, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les Failles de l'Amérique* et *L'Acquittement* », *op. cit.*, p. 61.

Le récit principal de *L'Acquittement* correspond à l'image même de ce prisme et il se décline en une « multitude » de récits ; il se diffracte, littéralement, et toutes les pistes sont ouvertes et vraisemblables. La mémoire se présente donc tel un kaléidoscope, méandres labyrinthiques qui réfléchissent un nombre quasi infini de possibilités. La mémoire éclate et offre au lecteur plus d'une version des événements, l'entraînant malgré lui à travers les dédales de ses nombreux corridors. Pour Xanthos, la mémoire doit se saisir chez Soucy comme un acte de pure création : « [P]ar le biais de ce prisme qu'est Bapaume, les éléments diégétiques deviennent, sous le masque de souvenirs jamais vécus, matière à de nouvelles fictions en constante évolution. Ce qui se donnait pour mémoire se révèle machine à fictions prenant prétexte de ce qui est pour le réfracter en univers multiples²¹⁵ ». La position de Viviane Asselin s'avère similaire : la narration soucienne « se court-circuite elle-même afin d'opérer l'éclatement du texte. L'autorité narrative en sort ébranlée, de même que l'autorité du sens car, en vertu du pacte d'illusion consentie, le lecteur s'en remettait à la parole du narrateur²¹⁶ ». Il est vrai que la parole soucienne se définit notamment par sa non-fiabilité. Le lecteur ne peut s'en remettre entièrement à Louis, puisqu'il présente différentes versions de plusieurs faits qui se seraient déroulés et qui se contredisent ou contredisent d'autres explications apportées par les divers personnages du roman. Il en va de même pour Xavier, dans *Music-Hall !*, dont la mémoire éparse se constitue d'autres mémoires. Les œuvres souciennes se rapprochent sur ce point des narrations indécidables²¹⁷. Observée,

²¹⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

²¹⁶ Viviane Asselin, *Lieux de subversion : pour une métalecture de L'Acquittement de Gaétan Soucy*, *op. cit.*, p. 53-54.

²¹⁷ Il est possible de consulter à ce sujet les textes regroupés dans un numéro de *Tangence* qui traite de la question de la non-fiabilité dans la narration contemporaine : Andrée Mercier et Marion Kühn (dir.), « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », *op. cit.*

entre autres, chez Michel Houellebecq, Samuel Beckett et Antoine Volodine, « la narration indécidable constitue plutôt un des moteurs de l'intrigue ou de la fable. Les enjeux soulevés sont certes variés et touchent aussi bien à la condition ontologique du sujet qu'au fondement de l'autorité du discours ou à la responsabilité de l'art [...]. Il reste que la narration indécidable [...] joue bien son rôle de lieu constitutif de la fictionnalité²¹⁸ ». En somme, rien dans les récits des personnages, dans leurs pensées ni même sur le plan de la narration ne permet de déterminer la version exacte des événements, s'il en existe une, puisque « la difficulté posée par *L'Acquittement* ne se résout pas sur le plan diégétique²¹⁹ ». Le labyrinthe semble ici se refermer sur son mystère, le centre n'étant plus accessible, ou presque, car il reste malgré tout une piste, un petit fil d'Ariane qu'il suffit d'attraper.

Les enjeux mémoriels de ce roman se situent selon nous davantage sur le plan imaginaire, voire mythique, plutôt que seulement narratologique. D'une part, le dédoublement des personnages, voire de certains objets, les souvenirs confus, contradictoires, erronés, incomplets, l'omniprésence de l'oubli, la répétition de certaines actions, le temps qui piétine et l'identité problématique représentent autant d'éléments qui nous permettent d'appréhender le roman *l'Acquittement* comme un labyrinthe mémoriel d'une teneur symbolique profonde renvoyant à une écriture qui aspire à l'archaïque. D'autre part, les mots inscrits dans le prisme dont fait état l'excipit du roman résonnent curieusement comme un écho de l'incipit : « La catastrophe

²¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁹ Viviane Asselin, *Lieux de subversion : pour une métalecture de L'Acquittement de Gaétan Soucy*, op. cit., p. 55.

essentielle qui fonde la réalité du monde, c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime. À qui prétendrait croire à l'irréalité des choses, il suffirait de rappeler la réalité du deuil » (A, p. 13). Encore une fois, dans l'imaginaire soucien, se profile la réalité mortifère intrinsèque à la condition humaine. Toutefois, dans ce roman, contrairement aux autres exemples mis de l'avant précédemment, il s'agit de la mort de l'Autre plutôt que de celle du personnage dont il est question. Mais si l'obsession et la peur de la mort s'inscrivent ici dans la perte de l'Autre, elles ramènent également encore à la prise de conscience de la solitude de l'individu dans un monde qui lui paraît tellement incertain que la réalité même des choses est remise en question.

3.2. Une conception sacrée du récit

La réalité de la mort, de la nôtre et de celle des autres, représente probablement, depuis l'Homme archaïque jusqu'à l'Homme contemporain, l'angoisse la plus fondamentale de l'être humain. Elle sous-tend sans doute l'une des premières questions existentielles qui justifie l'apparition du mythe. Véritable dépositaire de la mémoire collective, le mythe selon Mircea Eliade est « une histoire vraie²²⁰ » dans la mesure où il « réfère toujours à des *réalités*²²¹ » (le mythe de la création du monde est vrai, puisque le monde existe ; le mythe de l'origine mortelle de l'être humain est vrai, puisqu'il est mortel, etc.). Nous formulons l'hypothèse que la réalité de *L'Acquittement*, tout autant que celle des autres œuvres souciennes, s'apparente au deuil, à la mort des êtres chers, car elle ne cesse de raconter cette blessure à plusieurs niveaux : la fille du bedeau qui meurt dans la tempête de façon absurde, la mort d'un

²²⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 16.

²²¹ *Idem.*, l'auteur souligne.

enfant, la perte de la douce moitié, toutes ces absences qui se ressentent telle une grande « glaciation » (A, p. 117) de l'existence, ou comme l'affirme Gaétan, le personnage éponyme de *L'angoisse du héron*, dans une note de bas de page, tels « des trous dans l'âme » (AH, p. 45). Gaétan poursuit la réflexion : « Il n'y a pas déniaisage plus violent que le deuil. Chacun nous perce à bout portant [...]. Qui sait si nous ne finissons pas par mourir de nos morts ? Vidés de notre sang, vidés de notre substance par ces trous que nos morts crèvent en nous, comme des balles de revolver » (AH, p. 45). Soulignons ici que le deuil et la mort prennent la forme de trous, d'absences, tout comme la plupart des corps et des espaces souciens définis jusqu'à maintenant, qui réfèrent à l'incomplétude, et ébranlent ainsi l'Unité de l'être qui se morcelle.

En bref, nous tenterons donc, dans cette section de la thèse, de dégager la substance mythique dissimulée dans les récits des personnages souciens. En fait, nous pensons qu'il importe peu que les événements qui se déroulent dans les œuvres soient vrais, crédibles, plausibles, en regard de l'intrigue, puisque les récits offerts par les personnages fonctionnent comme un mythe en mettant de l'avant une vérité profonde qui concerne la réalité humaine : soit la condition d'être mortel. Eliade nomme cette spécificité du mythe la fonction ontophanique²²², c'est-à-dire qu'il « révèle l'être²²³ » à lui-même en dévoilant des *vérités* humaines, des *réalités* propres à la condition de tout être vivant.

²²² Pierre Brunel synthétise trois des fonctions du mythe pour Mircea Eliade. Premièrement, « le mythe raconte. Le mythe est un récit » (*Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 8). Le mythe possède également une fonction étiologique, c'est-à-dire qu'il explique l'origine des choses ; il justifie la venue au monde de certaines réalités. Les histoires sacrées racontent la façon dont les Êtres Surnaturels ont créé le cosmos, tel animal, telle fleur, ou elles expliquent certaines caractéristiques humaines. Enfin, le mythe a conséquemment une fonction ontophanique ; autrement dit, il révèle.

²²³ *Ibid.*, p. 9.

3.2.1. L'importance des mots

La perception de la fiction pour la jeune Alice, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, met d'ores et déjà sur la piste du mythe contenu dans le récit, de la vérité qui révèle l'être à lui-même. S'adressant à l'enfant dans son ventre, Alice souhaite se nourrir avec elle de récits de toutes sortes :

Elle apprendrait à lire avec moi. Dans les dictionnaires que nous irons chercher dans ce qu'il restera demain de la bibliothèque incendiée, où quelques-uns, j'ose le croire, auront été épargnés, ç'a la vie dure les dictionnaires, mine de rien, ils ont le calme entêtement du bois dont ils sont issus, les arbres ne pouvaient pas nous faire de cadeaux plus beaux. Et nous lirons, nous lirons ! Jusqu'à tomber par terre d'ivresse, car après tout qu'importe qu'elles nous mentent, ces histoires, si elles ruissellent de clarté, et qu'elles étoilent le chapeau des enfants déboulés de la lune [...] (LPF, p. 178).

Alice soutient ici que les récits possèdent le pouvoir de transporter, de tirer l'individu de sa réalité profane afin d'accéder à une réalité autre, transcendante. Cette attitude se rapproche du comportement mythico-poétique dont parle Max Bilen :

Le comportement mythico-poétique pourrait être défini comme un état à la faveur duquel un individu (en l'occurrence le poète, ou, plus exactement l'artiste) tente d'accéder, par les voies de l'imaginaire, à une métamorphose de statut qui lui permettrait de s'affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu réversible. État qui se dérobe à la représentation, qu'on voudrait perpétuel, sorte d'envoutement qui nous est familier, l'espace d'un instant, pendant la lecture d'un poème, au cours de l'audition d'une pièce de musique ou de la contemplation d'une œuvre d'art plastique en lesquels « on s'oublie » [...] ²²⁴.

L'envoutement familier se présente sous la forme de l'ivresse ressentie par la narratrice qui semble, par les voies de l'imaginaire, accéder à une spatiotemporalité autre, sacrée. Le véritable récit, celui qui fait sens pour l'âme, pour l'esprit, se saisit au-delà des mots ; il est à entendre dans un au-delà du langage, pour paraphraser Siganos. Peu

²²⁴ Max Bilen, « Comportement mythico-poétique », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 345-346.

importe que le récit se présente sous le couvert de fabulations ou de chimères, peu importe que les histoires « mentent », il n'en demeure pas moins vrai pour autant, puisque sa vérité réside dans le fait qu'il « ruissell[e] de clarté ». Les images associées à la lumière, à la limpidité, à la transparence (ruissellement, clarté, étoiles et lune²²⁵) convergent autour de la symbolique spectaculaire du régime durandien, que nous avons également identifiée dans les images qui structurent les corps et les espaces dans l'imaginaire soucien et qui symbolisent le lien à la transcendance, à la spiritualité. En somme, le récit métamorphose l'être et, en ce sens, il apparaît comme sacré. Le récit chez Soucy s'avère bel et bien ontophanique.

L'importance accordée aux mots, à la langue porteuse de récits, se confirme d'une œuvre à l'autre. Les personnages souciens semblent dotés de facultés extraordinaires concernant la parole. Nous pensons, entre autres, à Xavier X. Mortanse dans *Music-Hall !*, qui, dès lors qu'il retrouve ses facultés langagières, étonne son créateur Rogatien Long-d'Ailes. Xavier s'exprime de façon tout à fait insolite et Rogatien parle de sa stupéfaction dans son journal : « Mon étonnement quand il se mit à parler, car le langage lui est revenu, qui est à pouffer. Et il s'exprime dans la langue de Molière, s'il vous plaît ! » (*MH*, p. 374). Mais il y a aussi Robert, le macaroni de défaillance qui étonne par ses prouesses langagières. La Religieuse, sa Niouniou, est estomaquée lorsqu'à partir de quatre ans, Robert, qui n'a jamais prononcé une seule

²²⁵ Si l'archétype de la lune « apparaît comme la grande épiphanie dramatique du temps » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 111) dans son aspect cyclique qui la représente « comme la première mesure du temps » (*Ibid.*, p. 326) associée aux structures synthétiques du *Régime Nocturne*, la lune possède également son versant diurne, en raison de son aspect dévorant. En effet, la « lune anthropophage n'est pas rare dans le folklore européen » (*Ibid.*, p. 112). Il nous apparaît ici juste de supposer que l'archétype lunaire relève du *Régime Diurne*, puisqu'il se lie à d'autres images lumineuses.

parole jusqu'alors, se met à parler inopinément : « Et tout à coup, voilà que sa langue n'a même pas hésité. [...] [A]vec lui, pas de temps à perdre en charmants gazouillis. Du premier coup, le langage tout entier, la diction sans défauts, les mots qu'il fallait » (C, p. 26). Mentionnons au passage que si ces deux personnages se caractérisent du point du vue corporel par l'éclatement, en regard de leur monstruosité décrite lors du chapitre un, leur langue, elle, s'avère complète et sans failles.

Dans le même ordre d'idées, l'un des aspects retenus par la critique québécoise est bel et bien la langue dans le roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. Il est vrai que la créativité et l'originalité des jeux de mots de la narratrice ne sont pas sans rappeler la verve ducharmienne. Aurélien Boivin avance, à propos de la langue, qu'

[o]n ne peut pas ne pas en parler, tant elle est surprenante sous la plume de la narratrice qui se plaît à inventer des mots nouveaux, comme si elle voulait indiquer par là que la langue québécoise est différente de celle que l'on parle en France, même si elle parsème sa narration de mots ou d'expressions relevant du patois de l'Hexagone, de la région du Sud, en particulier, tels : peuchère, bonne mère, etc. [...] Bref, Soucy fait preuve d'un réel talent et d'une maîtrise exceptionnelle de la langue²²⁶.

Mais dépassé ce premier stade de l'inventivité liée à la langue, son statut particulier se dégage. Rappelons pour commencer que la jeune fille est en train d'écrire ce qu'elle appelle son « testament satané » (LPF, p. 175) dans le caveau, pendant que son frère met le feu au domaine et que les « semblables » sont sur le point d'envahir les lieux : « Ma seule chance, si c'est ainsi que ça se nomme, je sentais bien qu'elle consistait à commencer par témoigner, et j'ai pris mon courage à deux mains, c'est-à-

²²⁶ Aurélien Boivin, « Compte rendu de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », *op. cit.*, p. 92-93.

dire mon grimoire et mon crayon, et j'ai tracé cette première phrase avec des larmes qui cuisaient dans mes yeux : *Il a bien fallu prendre les choses en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube [...]* » (*LPF*, p. 127, l'auteur souligne). Alice écrit dans l'urgence de la fin de son monde sur le point de s'écrouler et pourtant, elle ne voit aucune autre possibilité. Se raconter, « témoigner », demeure sa seule et unique option. Malgré sa syntaxe défaillante qualifiée de « vrai macaroni » (*LPF*, p. 24), écho d'une mémoire occultée et d'une pensée labyrinthique, tout au long de son récit, Alice souligne l'importance des mots dans sa vie. Ils sont tout ce qu'elle possède : « Fichtre, mais ce n'est pas cornemuse que je voulais écrire, c'est arquebuse. Dieu que ma pauvre tête est fatiguée, j'en perds le sens des mots, moi qui n'ai qu'eux. Arquebuse n'est d'ailleurs pas le terme propre, si ça se trouve. Je crois bien qu'il s'agissait d'un fusil » (*LPF*, p. 140). Nonobstant le fait qu'elle s'amuse avec la langue et qu'elle accumule néologismes et jeux de mots, Alice porte une attention scrupuleuse à utiliser les termes justes. Ainsi, lorsqu'elle parle de son père que frère vient de retrouver mort dans la chambre, au début du roman, la jeune fille dit qu'il *gisait* dans la chambre à l'étage, puis, un peu plus loin, elle précise : « Gisait n'est d'ailleurs pas le terme propre, si ça se trouve » (*LPF*, p. 13). La narratrice signale ici qu'elle connaît le véritable sens du verbe qu'elle a mal utilisé. En effet, l'emploi du verbe *gésir* n'est pas juste dans ce contexte, puisqu'il renvoie à une chose immobile que l'on retrouve par terre, au sol. Or, le père vient d'être retrouvé pendu, donc suspendu dans les airs. Mais encore, les mots représentent une véritable richesse pour la protagoniste qui considère que « nous sommes pauvres de tout ce qu'on ne sait pas nommer » (*LPF*, p. 158). Ils sont si précieux qu'elle ne peut se résoudre à les répéter, comme si elle craignait de les user. Après certaines de ses explications concernant la vie sur le domaine, lorsque

l'inspecteur des mines lui demande des précisions sur ce qu'est un secrétaire²²⁷, Alice refuse de lui répondre : « Il me demande de répéter. Mais tant pis pour lui, j'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois. Je gardai le silence » (*LPF*, p. 76). La narratrice avait déjà averti le lecteur d'entrée de jeu concernant sa position sur la répétition. Lorsque le frère, au début du roman, décrit le père qui ne respire plus dans la chambre du haut, Alice en déduit qu'il est mort : « Alors, il est mort, dis-je. Je répétais, ce qui ne m'arrive pas souvent : Alors c'est qu'il est mort » (*LPF*, p. 16-17). Malgré le drame qui vient bouleverser son existence, la jeune fille est consciente qu'elle utilise une répétition, elle rationalise sa réaction. Elle répète sa phrase, comme si elle voulait que cette nouvelle réalité se fasse un chemin dans sa tête. Elle tente d'assimiler le choc, de se convaincre de cette nouvelle réalité, mais prend tout de même soin d'indiquer qu'elle se répète.

Le statut particulier des mots est incontestable dans le roman. Voilà probablement l'une des raisons pour lesquelles le lecteur peut, au premier abord, se sentir floué²²⁸ lorsqu'il apprend, à la fin du roman, qu'Alice n'écrivait pas

²²⁷ La tâche de secrétaire consiste à consigner dans un grimoire les événements de la journée, à la demande du père. Alice et son frère doivent l'exécuter à tour de rôle.

²²⁸ Beaucoup de critiques québécois ont souligné le fait que la fin du roman était contradictoire, notamment ceux qui se sont penchés sur ce roman en tant que narration ambiguë. Bertrand Gervais parle, pour sa part, d'une « méprise » et d'un « malentendu » au cœur du roman : « La parole de la narratrice porte en soi sa propre fin, mais elle s'en drape aussi comme d'une sombre mante. Son écriture, faite de vestiges de mots et de poupées de cendre (*PF*, 158), est illisible. Ce que nous croyons lire, grave malentendu, n'est jamais en fait que notre propre pensée, projetée sur les pages enluminées de son grimoire. [...] Cette écriture illisible, faite d'une série ininterrompue de boucles, par quel miracle parvenons-nous à la déchiffrer ? À lire non pas entre les lignes, mais au-delà des lignes, à l'écouter et la comprendre indépendamment des mots écrits ? Notre lecture ne vient pas dissiper la méprise, elle en génère une nouvelle, à notre insu évidemment ; tel est pris qui croyait prendre. [...] Nous comprenons, malgré tout. Peut-être bien parce que ces pensées de la narratrice, qu'elle entend dans son chapeau, sont aussi essentiellement les nôtres. Cet imaginaire de la fin n'est nulle part ailleurs qu'en nous » (« L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan

réellement : « Un mariole tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre *l*, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter » (*LPF*, p. 176). Or, tout comme nous l'avons montré pour le roman *L'Acquittement*, le véritable récit peut s'entendre au-delà des mots, par-delà les mots, et ce subterfuge de la narratrice ne change en rien l'impact qu'elle a eu avec son histoire sur l'imaginaire du lecteur. Alice affirme d'ailleurs qu'elle « fait[t] confiance aux mots, qui finissent toujours par dire ce qu'ils ont à dire » (*LPF*, p. 142). À l'instar des cailloux que l'on lance, les mots, selon elle, finissent leur course exactement là où ils doivent être :

Tournez cinq fois sur vous-même, les yeux fermés et, avant que de les rouvrir, un caillou que vous aurez lancé, vous ne saurez pas dans quelle direction il est parti, mais vous saurez qu'il aura bien fini par retomber sur terre. Ainsi sont les mots. Ils arrivent toujours, coûte que coûte, par se poser quelque part, et cela seul est important (*LPF*, p. 142).

Bien qu'Alice qualifie les mots de « poupées de cendre » (*LPF*, p. 158), et que plus d'une fois elle souligne qu'elle écrit « pour rien dans cette vie » (*LPF*, p. 175), elle avoue du même souffle :

D'accord, d'accord, j'ai dit « les mots : des poupées de cendre », mais c'est trompeur aussi, puisque certains, quand ils sont bien rangés en phrases, on reçoit un véritable choc à leur contact, comme si on posait la paume sur un nuage au moment juste où il est gonflé de tonnerre et va se lâcher. Il n'y a que cela qui m'aide, moi. À chacun ses expédients (*LPF*, p. 174).

Les mots justes possèdent le pouvoir de métamorphoser.

Soucy », *Voix et Images*, n° 77, 2001 p. 392-393). Bertrand Gervais effleure ici ce que nous entendons par la substance mythique du récit des personnages.

Dans les chapitres précédents, nous avons mis en relief le fait que les images d'intimité étaient problématiques dans les œuvres de Soucy, autant celles qui se rapportaient au corps qu'à l'espace. Or, à la lumière de la conception du récit telle qu'elle se présente dans l'imaginaire soucien, il appert que le seul véritable refuge serait celui des mots, du récit. Il n'y a que cela qui fasse sens pour Alice et dans les secondes ultimes qui précèdent la fin de son monde, elle s'y met à l'abri. Les mots sont d'ailleurs si précieux et sacrés que ce sont eux que choisit de sacrifier Alice en voulant brûler le testament qu'elle est en train de rédiger. Que son grimoire soit rempli de gribouillis plutôt que d'écriture ne change rien²²⁹. Le récit, par son absence, devient symbolique, et brûler l'objet ne détruira en rien la vérité contenue dans ses paroles. La jeune narratrice expose ainsi son récit à la destruction afin d'accéder à un nouveau commencement :

J'immolerai donc ce grimoire, comme papa sacrifiait le bouc au renouveau du printemps. [...] [M]on bouc à moi ce sera cet évangile de mon enfer, que je brûlerai avec la planchette, ce sacrifice aura la vertu de ne faire mal à aucune bête, immaculée comme la paume des nuages, toutes innocentes jusqu'au trognon. Car je me prends à rêver au renouveau moi aussi. J'entends qu'une nouvelle existence pour moi, un printemps en plein automne va peut-être commencer [...] (*LPF*, p. 176-177).

Eliade montre bien avec les rituels de la régénération du temps qu'il étudie que la purification par le feu permet de chasser démons et maladies et effectue une coupure dans le temps. Par ce rituel, Alice espère évacuer la violence qu'elle a subie et les drames qu'elle a vécus afin qu'une nouvelle vie pour elle et son enfant puisse advenir. Eliade le souligne, « tel est le sens des purifications rituelles : une *combustion*, une annulation des péchés et des fautes de l'individu et de la communauté dans son

²²⁹ Il est intéressant de noter que le texte « illisible », « indéchiffrable », d'Alice rappelle la langue sibylline de tout texte sacré, qui ne peut être comprise que par les initiés.

ensemble, et non une simple "purification"²³⁰ ». La narratrice aspire à une nouvelle naissance, à la recreation de son monde. Le récit devient ainsi une façon d'accéder à un temps nouveau, régénéré, et il s'apparente alors au mythe par le truchement du rituel.

3.2.2. *Écrire pour ne pas devenir fou*

Non seulement le récit des personnages révèle des vérités humaines profondes, mais il revêt aussi une dimension identitaire. Se raconter devient une façon de se connaître pour le personnage, mais cela lui permet par la même occasion de s'ancrer dans le réel. Son récit devient le fil d'Ariane qui permet de se frayer un chemin dans les dédales du labyrinthe de sa mémoire. Ainsi, ne sombre-t-il pas complètement dans la folie. Soucy, dans un entretien accordé à Monique Grégoire dans la revue *Nuit Blanche*, soutient que les personnages de *L'Immaculée Conception*, par le biais de leurs récits écrits, s'assurent de conserver un minimum de rationalité :

Au fond, Clémentine n'a que l'écriture pour déverser son besoin tragique d'un homme, alors elle essaie ainsi de l'ancrer dans sa réalité ; le Frère Gandon essaie de ne pas perdre pied dans ses rapports avec Clémentine, et c'est en rédigeant un rapport pour un commissaire d'école qu'il parle d'elle. On comprend très bien que ce qu'il veut dire est beaucoup plus intime comme préoccupation, mais l'écrire de cette façon lui permet de garder un certain équilibre à ce niveau-là. Costade, l'entrepreneur des pompes funèbres, écrit à un ami à New York, car sans échappatoire, il serait radicalement fou ! Je me rends compte que tous ceux qui écrivent dans ce livre le font pour ne pas devenir fou, ou au moins pour ne pas perdre pied. C'est peut-être pour cela que moi-même, j'écris!²³¹

²³⁰ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 69.

²³¹ Monique Grégoire, « Gaétan Soucy : l'histoire d'un premier roman », *Nuit blanche*, n° 57, 1994, p. 32.

L'impossibilité de se raconter pourrait rendre fou. Et c'est exactement ce qui arrive aux personnages souciens qui se retrouvent dans l'incapacité de pouvoir se mettre en récit. Dans *Music-Hall !*, le personnage présenté comme étant le détenteur de la parole est le vieux démolisseur, le seul qui s'est pris d'affection pour Xavier. Aussi appelé le Philosophe des Sables, l'homme jouit d'un certain respect dans l'équipe de démolition. Le Philosophe parle peu et « [s]es phrases ont ceci de particulier qu'il ne les termin[e] jamais » (*MH*, p. 20). Son entourage interprète ses silences comme relevant de la sagesse, car le Philosophe est « incapable de démolir sans réfléchir par-dessus » (*MH*, p. 20). Depuis plusieurs années, le vieil homme laisse entendre à tout le monde qu'il caresse le projet d'écrire un livre sur la démolition :

Et tout le monde qui attendait de lui le Grand Œuvre ! Il serait celui qui résumerait entre les pages d'un livre la somme d'une vie dédiée aux joies et aux mystères de la démolition. Et sa fille même, sa fille aînée, dont le mari gérait une imprimerie catholique, elle lui apportait des feuilles vierges par centaines, qu'il les remplisse de ses méditations fécondes, en vue de ce livre perpétuellement à venir, dont il laissait croire qu'il était toujours à deux doigts de son aboutissement... (*MH*, p. 103)

Mais le Philosophe s'avère « un imposteur » (*MH*, p. 102), « un homme-mensonge » (*MH*, p. 103), puisqu'il n'a jamais appris à lire ni à écrire :

Toute ma vie, j'ai menti, dit-il avec des larmes dans la gorge. Et d'abord à moi-même, Madame, d'abord à moi-même, c'est peut-être le plus grave. J'ai joué la comédie à mes compagnons aussi, à tout le monde. Je faisais accroire que je savais alors que je ne savais pas. Que je comprenais alors que je ne comprenais pas ! Que je voyais alors que je ne voyais rien ! (*MH*, p. 367)

Le lecteur, sans le savoir de prime abord, a d'ailleurs été averti de la supercherie d'entrée de jeu : les phrases jamais « achevées » (*MH*, p. 20) du Philosophe « s'ouvr[ent] [...] sur des abîmes » (*MH*, p. 20) et ses paroles « se perd[ent] dans les sables » (*MH*, p. 20). Impossible d'édifier quoi que ce soit sur un sol qui se dérobe sous

les pieds. La maison de chambres qu'il tient se nomme d'ailleurs « Les Sables du silence » (*MH*, p. 125). Symboliquement privé de la parole à transmettre, le vieillard sombre dans les abîmes de la folie, après l'aveu honteux de son analphabétisme. On ne le retrouve que « le lendemain, recroquevillé et grelottant sous la galerie d'une maisonnette qui se trouv[e] quatorze rues plus loin. Grouill[e] encore entre ses lèvres la queue de la souris qu'il [est] en train de croquer vive » (*MH*, p. 370). Le vieil homme, ne possédant pas les ressources nécessaires pour se mettre en récit, finit par perdre son identité, sa rationalité.

Le cas du Philosophe des Sables soulève l'importance de la création, perçue comme un exutoire, dans l'imaginaire soucien. La folie guette également au détour les individus incapables de créer. On pourrait citer à ce propos l'exemple de Coco dans *L'angoisse du héron*. Ce dernier a tout essayé pour être un artiste à part entière et se raconter à travers ses œuvres, mais lorsqu'il parle de lui et de ses projets, il s'autoproclame « [l]'ange de la démantibulation » (*AH*, p. 35), car « sa vie n'[a] d'exemplaire que son ratage soutenu » (*AH*, p. 35). Son meilleur ami, Gaétan, énumère les domaines dans lesquels Coco a échoué : « La musique, où sa barque avait calé, la médecine, les mathématiques, le théâtre (un désastre : il suffira que j'y pense pour me retourner dans ma tombe) [...], et la peinture enfin, son hostie de peinture, qui avait été sa marotte ultime, et en fin de compte elle l'acheva » (*AH*, p. 33-34). Quelques années après le décès de Coco, ses amis réunis ne veulent pas vraiment repartir avec quoi que ce soit, tant ses créations sont médiocres. Gaétan s'exclame d'ailleurs à ce propos de façon quelque peu ironique, mais sa réflexion traduit tout de même le peu de talent dont Coco jouissait : « Quant à la valeur de ces toiles, ma foi, que dire ? Coco ne s'était pas

pendu pour rien » (*AH*, p. 42). De l'avis de tous, y compris celui de Coco, « rendre visite à son passé, à sa propre vie, c'était pour lui marcher pieds nus dans un florissant jardin d'échecs où blessaient ronces et tessons » (*AH*, p. 34). Coco se présente comme un individu stérile sur le plan de la création ; il sombre dans une grave dépression et « s'abandonne sans frein à sa pente alcoolique », ce qui lui vaudra le surnom de « Coco la Barbouille » (*AH*, p. 45). Coco, en faisant l'examen de sa vie, juge qu'il vaut mieux en finir, et il se suicide. Bref, dans l'univers soucien, la dimension créatrice est essentielle. Louis Bapaume ne condamne-t-il pas les individus incapables de création en affirmant que « [l]es gens qui ne créent rien [ne sont que] cadavres ambulants » (*A*, p. 77) ?

Conclusion

Nous avons vu, dans le cadre de ce chapitre, que les personnages souciens étaient fortement animés du désir de se raconter. Le récit, défini comme lieu de mémoire, nous a permis une réflexion plus étendue sur le statut particulier des mots et de la création en général dans l'imaginaire soucien. Notre objectif principal était d'analyser le fonctionnement et l'organisation générale de la mémoire chez Soucy. En nous appuyant sur les myèmes retenus dans l'étude des fictions de l'oubli de Gervais et dans l'écriture archaïque de Siganos, nous avons montré que la mémoire soucienne s'organise comme un labyrinthe et fonctionne comme un lieu égarant à travers lequel le cheminement des personnages s'apparente à une quête initiatique dont les enjeux sont identitaires. S'il est possible de sortir du labyrinthe mémoriel en levant le voile de l'oubli, « [o]n n'échappe pas à soi, dans un sens comme dans l'autre » (*LPF*, p. 173).

Nous nous sommes concentrée, dans la première partie de ce chapitre, sur trois fonctionnements différents de la mémoire dans l'imaginaire soucien. D'abord, il importe de retenir que, tout comme les espaces et les corps souciens, la mémoire met « en évidence des structures schizomorphes de la représentation²³² ». En effet, qu'elles soient occultées, (dé)composées ou kaléidoscopiques, les mémoires lacunaires chez Soucy sont déterminées par l'idée de morcellement, d'incomplétude, caractéristique de la *Spaltung* dont parle Durand dans le *Régime Diurne* de l'imaginaire. Par ailleurs, nous avons pu constater que la mémoire produit des récits qui mobilisent des réflexions profondes et existentielles sur le deuil et la mort. Rappelons que les œuvres *Music-Hall !* et *L'angoisse du héron* présentent toutes deux, en plus de la question du suicide, la mort du (de la) meilleur(e) ami(e). Pour leur part, *Catoblépas* et *L'Immaculée Conception* mettent en scène, tout comme dans *L'Acquittement*, la perte d'un enfant (Clémentine Clément a fait le deuil de son enfant et de son mari, Remouald perd sa petite sœur dans le drame du rituel cannibale, ainsi que son père qui se suicide). L'œuvre *La petite fille qui aimait trop les allumettes* se structure elle aussi autour des deuils du père et de la mère. Enfin, *L'Acquittement* s'ouvre sur la dernière scène qui a eu lieu entre Louis, lorsqu'il était enfant, et son père, qu'il n'a jamais revu après ce jour. Ce choix autorise à penser que la mort du père est hautement significative dans la vie de Louis et qu'elle influence considérablement son identité qui cherche à se (re)construire à partir de cette perte.

²³² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 208.

Dans la seconde section, nous avons plutôt orienté notre analyse sur l'importance des mots et leur caractère sacré. Nous sommes ainsi parvenue à la conclusion que le récit soucien fonctionne à l'instar du mythe : il est ontophanique. Représentant possiblement le seul refuge dans l'imaginaire soucien, « [l]es mots sont les derniers remparts devant la catastrophe²³³ ». Au final, il est possible de constater que le récit, de même que la création au sens large, tisse des liens avec la vie et la mort. Dans un entretien avec Francine Bordeleau de la revue *Lettres québécoises*, Soucy s'exprime au sujet de son écriture : « Et l'écriture, pour Gaétan Soucy, c'est la vie. "Je n'entrevois pas la vie sans l'écriture", insiste-t-il. Pour lui l'acte de création est peut-être, ultimement, une façon d'être généreux, une façon d'"être bon, de faire du bien aux autres". Et quand devenons-nous bons ? Sans doute lorsque nous avons foncièrement conscience de cette idée que "tous, nous partageons le même sort : la mort"²³⁴ ». Visiblement, l'écriture se range du côté de la vie, mais elle sert à illustrer la réalité que nous sommes tous unis dans notre condition d'êtres voués à la finitude. Il s'agit pour l'auteur « de mettre en scène, tant au théâtre que dans un récit, *la gravité de la vie*²³⁵ » (C, p. 67, l'auteur souligne), « de ramener la vie à sa précarité » (C, p. 67). C'est sur ce point que l'écriture soucienne rejoint le mythe, par sa volonté à représenter l'inéluctable de la mort.

²³³ Bertrand Gervais, « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *op. cit.*, p. 385.

²³⁴ Francine Bordeleau, « Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 15.

²³⁵ *Catoblépas*, Entretien accordé « à Stéphanie Jasmin, conseillère artistique du théâtre UBU, à l'occasion de la création française de *Catoblépas*, au Théâtre national de la Colline, le 9 novembre 2001 », p. 63.

DEUXIÈME PARTIE

LE DÉSIR DE COMPLÉTUDE : ANALYSE DES IMAGES LIÉES À L'UNITÉ

Jusqu'ici, dans la thèse, l'accent a été mis sur l'analyse des images liées à l'éclatement et à la fragmentation. Gilbert Durand spécifie que « la représentation qui se confine exclusivement dans le *Régime Diurne* des images débouche soit sur une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention. La représentation ne peut constamment, sous peine d'aliénation, rester l'arme au pied en état de vigilance²³⁶ ». L'imaginaire soucien semble effectivement avoir aussi besoin de baisser la garde, de se ressourcer à l'aide de rêveries de repos. Cette deuxième partie de notre recherche étudie en conséquence les images qui renvoient à la complétude, à une recherche d'Unité, de totalité que nous avons observée dans les œuvres de Gaétan Soucy. L'objectif premier est de définir les stratégies de l'imaginaire qui cherchent à pallier les manques, remplir les trous laissés par le schème de la séparation inhérent à la fragmentation. Par le biais de quelles images, quels thèmes, quels procédés d'écriture s'illustrent l'Unité, le désir de complétude ? De quelle façon l'imaginaire représente-

²³⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 219, l'auteur souligne.

t-il le corps, l'espace et la mémoire lorsque le monde se définit par le *Régime Nocturne* de l'image ? Voilà autant de questions qui nourriront notre réflexion au cours des trois prochains chapitres.

Dans le cadre du chapitre quatre, nous voulons plus précisément interroger le thème de la dualité qui revêt les traits de l'androgynie, du double inversé et du jumeau, et qui convoque des images comme le miroir ou le symbole des eaux utérines afin d'illustrer une forme de fusion, de symbiose, dans un rapport de complémentarité. Le chapitre cinq, quant à lui, met en lumière les espaces qui se définissent par une forme de *coincidentia oppositorum*, une dynamique qui tente d'unir les contraires plutôt que de souligner les différences perçues comme antithétiques. Nous verrons, entre autres, que les espaces « théâtraux » mobilisent une esthétique du grotesque et utilisent le simulacre, l'artifice et l'illusion, alors que l'espace asilaire dessine un double du réel de manière critique. Enfin, il sera possible de constater, lors du chapitre six, que la mémoire lacunaire cherche à pallier les manques par différentes stratégies : l'indice, la mise en abyme et l'intertextualité. Nous observerons que l'écriture soucienne s'inscrit sous le mode du renversement, ce qui implique un processus d'euphémisation caractéristique du *Régime Nocturne*. Ce dernier saisit la réalité de la mort et du temps qui passe d'une façon plus détournée que dans le *Régime Diurne*. Les intertextes bibliques et merveilleux se présentent, bien souvent, comme des refuges, du moins des remparts, qui protègent le protagoniste tantôt de lui-même tantôt de l'extérieur menaçant.

CHAPITRE 4

LA DUALITÉ DES CORPS

Nombreux sont les mythes qui semblent mettre en scène un état de perfection des Origines. Pensons simplement aux variations du mythe de l'Âge d'or : « Présent dans plusieurs cultures, du passé lointain au temps présent, il offre, dans sa permanence, l'image du bonheur de l'homme, sous le regard des dieux ou de Dieu, comme accomplissement heureux du destin universel²³⁷ ». Les mythes de Dilmun (Sumer), de Rê et Isis (Égypte), de l'Éden (Israël), de Cronos (Grèce) ou de Saturne (Rome) se déploient tous à partir des mêmes éléments : paix, abondance et justice. En un mot : l'harmonie. Ils « symbolise[nt] le *commencement* d'un nouveau mode d'existence, et tout commencement se fait dans la plénitude de l'être²³⁸ », l'Origine étant toujours synonyme d'Unité. Ces récits relatent donc le moment d'avant la chute, ce « châtiment infligé par les dieux²³⁹ » qui rompt la symbiose entre Hommes et dieux, qui brise, en d'autres termes, l'Unité. Qu'elle soit d'ordre spirituel, religieux ou philosophique, l'être

²³⁷ Marie-Josette Bénéjam-Bontems, « Âge d'or », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 52.

²³⁸ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 215.

²³⁹ Nicole Fernandez Bravo, « Double », dans Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 489.

humain semble ressentir au plus profond de lui-même une rupture, une déchirure, une séparation ontologique d'avec quelque chose qui le transcende, ce qui fait dire à Nicole Fernandez Bravo que « [c]hacun de nous n'est qu'un homme coupé²⁴⁰ ». Dans plusieurs mythes, « la scission aboutit à un affaiblissement²⁴¹ » ; d'autres récits supposent que l'Homme est « porteur d'une double nature²⁴² » : principe masculin et féminin, esprit et chair, vie et mort, bien et mal, etc. Cette nature duelle de l'être et des images qu'il produit peut se traduire pour l'imaginaire en termes d'Unité, telle que le *Régime Nocturne* durandien l'envisage à travers la *coincidentia oppositorum* des structures synthétiques, ou encore, la dualité s'impose comme une lutte de forces antagonistes, contradictoires, irréconciliables, telles qu'illustrées par les images antithétiques caractéristiques du *Régime Diurne*.

Cette réflexion sur la dualité humaine se retrouve abondamment dans la littérature d'hier à aujourd'hui. Pour Gilbert Durand, l'imaginaire déployé par le *Régime Nocturne* devient une façon « d'inverser les valeurs diurnes instaurées par le régime diaïrétique de la représentation et, par là, [il] réhabilite le double et les symboles du redoublement²⁴³ ». Tantôt représentée dans les croyances sous la forme d'une ombre ou d'un reflet, la création d'un double proviendrait de la peur de disparaître ; le Moi, dédoublé, se verrait ainsi protégé de l'anéantissement. En effet, selon Otto Rank, « [l]'idée de l'âme, qui de bonne heure naît dans l'humanité par la crainte des morts, crée

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

²⁴³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 238.

[...] le premier dualisme dans l'individu²⁴⁴ ». Durand le rejoint sur ce point, les images du *Régime Nocturne* « amorce[nt] une euphémisation elle-même indicative d'une ambivalence à partir de laquelle les attitudes devant le temps et la mort peuvent s'inverser²⁴⁵ ». En d'autres termes, les images nocturnes qui constellent autour de celle du double servent en fait à maîtriser les angoisses liées au temps par la répétition, donc la continuité, le cycle.

Dans le cadre de ce chapitre, nous examinerons plus en détail les différents types de rapports qui se tissent entre certains personnages et les doubles qui les entourent, de même que la fonction de ces relations. Que ce soit sous la forme de l'archétype de l'androgynisme ou du fils, du double inversé ou du ménechme, nous verrons que la duplicité soucienne s'avère une présence récurrente qui habite les œuvres et pose la question de l'identité.

4.1. L'archétype de l'androgynisme

Mircea Eliade le rappelle, dans les récits de la création du monde et des dieux, nombreux sont les Êtres primordiaux et les ancêtres mythiques capables de donner naissance à une descendance par eux-mêmes, c'est-à-dire sans le recours à la reproduction avec une autre entité. Les cosmogonies et les théogonies de plusieurs religions archaïques représentent bien souvent ce principe d'engendrement que l'on nomme la parthénogenèse, et ce principe présuppose nécessairement l'androgynie.

²⁴⁴ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 64.

²⁴⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 221.

Eliade donne notamment l'exemple de la tradition grecque : « Selon la tradition transmise par Hésiode (Théogonie, 124 sq.), du Chaos (neutre) naquirent Erébé (neutre) et Nuit (féminin). Terre enfanta, toute seule, le Ciel étoilé. Ce sont des formules mythiques de la totalité primordiale, enfermant toutes les puissances, donc tous les couples d'opposés : chaos et formes, ténèbres et lumières, virtuel et manifesté, mâle et femelle, etc.²⁴⁶ ». Il importe ici de souligner que les oppositions représentées dans les mythes impliquant la totalité se définissent par la logique de la *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire par une sorte de connivence des contraires, d'harmonie. Dans un autre de ses ouvrages, Eliade précise la logique de cette pensée qualifiée de *contradictoire* :

Mais le phénomène de l'androgynie divine est très complexe ; il signifie plus que la coexistence – ou, plutôt, la coalescence – des sexes dans l'être divin. L'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la *totalité*, la coïncidence des contraires, la *coincidentia oppositorum*. Plus qu'une situation de plénitude et d'autarcie sexuelle, l'androgynie symbolise la perfection d'un état primordial, non conditionné²⁴⁷.

Nous avons souligné à quelques reprises jusqu'ici que plusieurs théoriciens de l'imaginaire (Bilen, Siganos, Eliade, Fernandez Bravo) identifient en l'être humain une sorte de nostalgie primitive de l'Unité de l'être et le recours aux images exprimant la totalité, comme l'androgynie et le fils, serait l'un des moyens employés par l'imaginaire pour combler ce désir de complétude. Durand abonde dans le même sens en consacrant une bonne partie de ses structures synthétiques relevant du *Régime Nocturne* à la logique de la *coincidentia oppositorum*²⁴⁸ par le biais de laquelle il est possible de penser

²⁴⁶ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 156.

²⁴⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 215.

²⁴⁸ La première structure synthétique est celle de l'harmonisation des contraires. Elle « organise les images, soit en univers musical, soit en Univers tout court » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 409). La deuxième structure « résid[e] dans le caractère *dialectique* ou *contrastant* de la mentalité synthétique. Si

l'archétype de l'androgynie. Pour le théoricien, l'archétype de l'androgynie est isomorphe de celui de la lune²⁴⁹, l'une des images premières exprimant la totalité :

L'iconographie alchimique semble tirer la leçon philosophique de la figure bisexuée : les éléments contraires par la couleur ou par le sexe sont « enchaînés », « liés par une chaîne », l'un à l'autre, ou encore chaque face sexuée de l'hermaphrodite est liée par une chaîne à son « principe astral », soleil pour le mâle, lune pour la femme. C'est que l'androgynie, microcosme d'un cycle où les phases s'équilibrent sans que l'une soit dévaluée par rapport à l'autre, n'est au fond qu'un « symbole d'union ». Il est la dyade par excellence, qui met un accent égal sur les deux phases, les deux temps du cycle. C'est la raison profonde qui rattache tous ces dieux pluriels, ces tétrades, triades ou dyades divines, à l'astre qui ostensiblement marque pour les hommes l'unité dans le temps, la division égale en quartier ou en semaines, mais aussi l'espérance d'une pérennité à travers les épisodes dramatiques de l'éclat quasi solaire et des ténèbres de la mort²⁵⁰.

la musique est d'abord harmonie, elle n'en est pas moins contraste dramatique, valorisation égale et réciproque des antithèses dans le temps. La synthèse n'est pas une unification comme la mystique, elle ne vise pas à la confusion des termes, mais à la cohérence sauvegardant les distinctions » (*Ibid.*, p. 403, l'auteur souligne). La troisième structure, que Durand nomme *historienne*, « se signal[e] par l'utilisation du présent de narration, tandis que la quatrième structure *progressiste* utilise un futur présentifié où l'avenir est maîtrisé par l'imagination » (*Ibid.*, p. 408).

Un autre passage de Durand nous apparaît préciser la logique des structures synthétiques : « Les deux catégories de ces symboles [le denier et le bâton] qui se nouent au temps pour le vaincre vont avoir le caractère commun d'être plus ou moins des "histoires", des "récits" dont la principale réalité est subjective et que l'on a coutume d'appeler "mythes". Tous les symboles de la mesure et de la maîtrise du temps vont avoir tendance à se dérouler selon le fil du temps, à être mythiques, et ces mythes seront presque toujours des mythes synthétiques, qui tentent de réconcilier l'antinomie qu'implique le temps : la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance en une victoire sur le temps. Ces mythes avec leur phase tragique et leur phase triomphante seront donc toujours dramatiques, c'est-à-dire mettront alternativement en jeu les valorisations négatives et les valorisations positives des images. Les schèmes cycliques et progressistes impliquent donc presque toujours le contenu d'un mythe dramatique » (*Ibid.*, p. 322-323). Durand relève d'ailleurs le côté abscons de cette structure : « Donc dans la symbolique de la répétition du temps qu'institue l'année et sa liturgie, se manifeste une intention d'intégration des contraires, s'esquisse une synthèse dans laquelle l'antithèse nocturne contribue à l'harmonie dramatique du tout. C'est ce caractère synthétique qui sensibilise en quelque sorte les ambivalences, qui rend l'étude de ces mythes symboliques de la répétition plus délicate que l'étude des symboles diaïrétiques ou que ceux de l'intimité dans lesquels l'intention monovalente était relativement facile à dépister. Toute synthèse comme toute dialectique est constitutionnellement ambiguë » (*Ibid.*, p. 325).

²⁴⁹ Gilbert Durand précise en quoi l'archétype de la lune est lié à la temporalité : « Le symbolisme lunaire apparaît donc en ses multiples épiphanies comme étroitement lié à l'obsession du temps et de la mort. Mais la lune, non seulement est le premier mort, mais encore le premier mort qui ressuscite. La lune est donc à la fois mesure du temps et promesse explicite de l'éternel retour » (*Ibid.*, p. 337).

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 335.

Le « grand schème cyclique de la conciliation des contraires²⁵¹ » définit donc les archétypes des structures synthétiques que sont la lune et l'androgynie ; ils se caractérisent en fait par le schème de la continuité et non par celui de la séparation comme dans le *Régime Diurne*. Nous montrerons, dans la première section de ce chapitre, que l'imaginaire soucien regorge de personnages androgynes qui se démarquent tantôt par un caractère ludique, tantôt par une profonde nostalgie, mais qui sont toujours associés d'une façon ou d'une autre à un questionnement identitaire impliquant les Origines.

4.1.1. Les androgynes souciens : corps ambigus et identités ambivalentes

L'archétype de l'androgynie est une image récurrente dans l'œuvre de Gaétan Soucy. Si parfois le corps indéfinissable s'impose sans crier gare et sans trop laisser de traces sur le cours de l'intrigue, l'identité mouvante, quant à elle, définit profondément la structure de certains personnages et devient une clé essentielle dans l'interprétation de l'œuvre.

Le personnage de Rosette, par exemple, la voisine de palier de Xavier, surprend quelque peu le lecteur lors de l'annonce de sa transsexualité, une information qui demeure somme toute sans conséquence pour la suite de l'histoire. Toujours présentée comme une femme sensuelle, voire sexuelle, et extrêmement séduisante, Rosette semble incarner la féminité même : « Elle portait une robe rouge, moulante comme une peau, et ses cheveux blonds, ramenés en torsade, pendaient de part et d'autre sur

²⁵¹ *Ibid.*, p. 337.

sa poitrine, qu'on aurait dit des obus » (*MH*, p. 310). Xavier fait sa connaissance en grande partie en raison de ses ébats sexuels particulièrement bruyants, auxquels elle s'adonne dans la chambre située à côté de celle de Xavier, qui entend tout des aventures de la jolie blonde :

Mais le remue-ménage de ses nouveaux voisins l'avait empêché de fermer l'œil avant deux heures de la nuit. [...] L'homme adressait des demandes avec un accent plaintif, auxquelles la dame ne complaisait qu'à contrecœur et moyennant promesse d'argent. Xavier finit par renoncer (à comprendre, à pioncer) et, pour tuer le temps, fit les cent pas, en espérant que les grognements, les ricanements, les gémissements du couple, dont il n'était pas près d'oublier que la femme s'appelait Rosette, cesseraient avant le lever du jour (*MH*, p. 127-128).

Vers la fin de roman, voulant soigner le jeune apprenti qui dépérit de jour en jour, elle lui apporte un bon repas que celui-ci refuse avec entêtement. Il va jusqu'à projeter son assiette sur le mur : « Rosette contemplait interloquée les débris répandus du repas. Le refus encore une fois. Toujours le refus de ce qu'elle avait voulu donner, même enfant c'était comme ça. Elle sortit en sanglotant de la chambre. L'univers allait tout de travers aussi depuis qu'elle était née avec un pénis » (*MH*, p. 313). La nature de Rosette demeure ambiguë, malgré le fait que Xavier rencontre plusieurs de ses amants. Aucun ne laisse jamais sous-entendre quoi que ce soit de la transsexualité de la jeune femme. Le mystère demeure donc entier.

Dans le même ordre d'idées, le Philosophe des Sables se retrouve à un moment au cœur d'un rituel plutôt étrange. Une fête en hommage à l'Ordre de la démolition s'organise sur l'un des chantiers et « en tant que doyen des travailleurs », le vieil homme doit « Friser le mur » (*MH*, p. 115). Une centaine de travailleurs encerclent le Philosophe des Sables. Quatre démolisseurs soulèvent le Philosophe et le balancent

dans les airs jusqu'à ce que sa tête défonce les carreaux de la fenêtre de l'édifice abandonné devant lequel ils se trouvent. Pendant ce temps, un démolisseur déguisé en femme s'approche et joue un rôle particulier :

Un homme s'approcha, revêtu d'une robe de femme, coiffé d'une perruque de femme, maquillé, bagué, embijouté comme une femme, et la barbe pas faite. Il déposa un baiser grave sur le front du Philosophe. Le cercle des compagnons observait un silence rituel. Enfin, avec des gestes empreints de solennité, codifiés à la virgule près, il se mit en devoir d'enrouler des rouleaux à friser dans les longs cheveux blancs des Sables (*MH*, p. 116-117).

Ce passage évoque brièvement certains rites d'androgynisation rituelle²⁵² tels qu'étudiés par Eliade qui rappelle que « [l']androgynie initiatique n'est pas toujours signifiée par une opération, comme chez les Australiens. Dans beaucoup de cas, elle est suggérée par le travestissement des garçons en jeunes filles et, *vice versa*, des filles en garçons²⁵³ ». Si, dans ce type de rites, « il s'agit, en somme, de sortir de soi-même, de transcender sa situation particulière, fortement historicisée, et de recouvrer une situation originelle, [...] qu'il importe de réintégrer périodiquement, afin de restaurer, même l'espace d'un instant, la plénitude initiale, la source non entamée de sacralité et de puissance²⁵⁴ », ce genre de scène répétitive chez Soucy s'inscrit plutôt dans une optique de réécriture parodique. Le côté ludique, voire ridicule, des accoutrements et des attitudes est mis en évidence. Un épisode mettant en scène des colosses s'appliquant à friser les cheveux d'un vieil homme s'avère plus comique et ironique que sacré. Tout au long du roman, l'auteur insiste sur le côté « sectaire » de l'Ordre de

²⁵² Mircea Eliade donne, entre autres, plusieurs exemples de travestissements intersexuels en Grèce antique. À Sparte, par exemple, la jeune mariée se faisait raser la tête et on l'habillait en homme pour l'étendre dans le lit conjugal où le mari venait la retrouver dans l'obscurité. À Cos, c'est plutôt le mari qui s'habillait en femme lors de la nuit de noces. Outre les cérémonies nuptiales, celles qui sont consacrées à Dionysos ou à Héra mettent également en scène des déguisements intersexuels.

²⁵³ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, *op. cit.*, p. 161.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 163-164.

la démolition. Les membres ont leurs propres codes, leur langage et, comme il est suggéré dans le passage précédent, leurs rituels « codifiés à la virgule près ». D'une œuvre à l'autre, plusieurs scènes similaires se présentent comme des hiatus dans l'intrigue et n'ont aucune conséquence sur le déroulement des événements qui vont suivre. Cependant, il importe de mentionner qu'elles contribuent à créer une atmosphère étrange et causent parfois un certain malaise chez le lecteur, renforçant ainsi l'idée exploitée lors du deuxième chapitre dans lequel nous arrivons à la conclusion que le monde extérieur dans l'imaginaire soucien apparaît souvent menaçant et inquiétant.

Si les exemples de Rosette et du Philosophe renvoient de façon ludique à l'archétype de l'androgynisme, d'autres se déploient de façon beaucoup plus significative pour l'analyse et l'interprétation de cette image dans l'imaginaire soucien. Il en va en effet autrement pour les personnages d'Alice, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, de Robert, dans la pièce dramatique *Catoblépas*, et de Remouald, dans *L'Immaculée Conception*. Afin d'éviter les répétitions inutiles, nous ne nous attarderons pas en détail ici sur la jeune narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, son personnage ayant déjà fait l'objet de nombreux points d'analyse jusqu'à présent²⁵⁵. Nous nous contenterons de mentionner qu'elle se caractérise, elle aussi, par l'archétype de l'androgynisme. Présentée comme le « fils » (*LPF*, p. 33) de son père, le « frerot » (*LPF*, p. 142) de son frère et comme un garçon qui a « perdu [s]es couilles » (*LPF*, p. 79), Alice est décrite à travers une androgynie qui structure son

²⁵⁵ Nous analyserons, en revanche, la relation entre Alice, le frère et l'inspecteur des mines dans la deuxième section de ce chapitre, en lien avec l'image du double.

identité. Sa quête principale consiste à lever le voile sur cette ambivalence et à affirmer sa véritable identité, ce que permet l'inspecteur des mines, en agissant comme le révélateur de la féminité de la jeune fille.

4.1.2. Le symbolisme utérin : recreation d'une androgynie primitive

Le personnage de jeune Robert, dans *Catoblépas*, prend plaisir à recréer une forme d'androgynie primitive, en jouant à ce qu'il appelle avec la Religieuse *faire enfant-do*. Le jeune homme, depuis le début de son adolescence, sans lui en expliquer les motifs véritables, rejette sa nounou parfois « [p]endant des jours, pendant des semaines » (C, p. 38). La Religieuse, sentant qu'elle est en train de perdre sa place auprès de Robert, alors âgé de dix-huit ans, lui propose habilement un nouveau jeu auquel il prendra goût. Elle regagne ainsi ses bonnes grâces. Son plan est pour le moins perfide. La Religieuse amadou des petits enfants qu'elle approche sur les terrains de jeux et dans les jardins d'enfants. Elle les persuade de venir jouer chez elle, puis les drogue, afin de les « offrir » à Robert. En parlant d'un petit garçon qu'elle a mis du temps à apprivoiser, avec « [u]n lent et précis travail d'araignée » (C, p. 39), la Religieuse explique en quoi consistent les différentes étapes du jeu de l'enfant-do :

Toujours est-il qu'il a fini par m'accompagner à la maison. Je m'étais même procuré un lapin pour le séduire, moi qui ai ça en horreur. L'enfant s'amusait dans notre jardin avec la petite bête. Cet après-midi dont je vous parle, j'attendis l'heure où la favorite du moment avait gagné le marché pour ses courses – et je fis boire un chocolat chaud au petit bonhomme. Et quand il fut bien endormi, je le déshabillai et l'enveloppai telle une fiancée dans un beau drap de satin. À travers la porte de sa chambre, je répétais : « Robert ! ... Robert ! ... j'ai une surprise pour toi ! » [...] Et il me fit entrer, et je m'en fus déposer l'enfant nu endormi à ses côtés, dans son lit. Plus qu'à tirer le rideau, et les abandonner l'un et l'autre au silence... [...] Puis le petit garçon reprenait connaissance assis dans le jardin, son lapin sur les cuisses (C, p. 39-40).

La noirceur, le silence et la nudité qui définissent les séances d'enfant-do permettent à Robert de recréer un monde utérin, l'espace sacré originel, celui qu'il a connu jadis avec sa sœur jumelle, tous deux blottis dans le sein de leur mère.

En s'exprimant sur le symbolisme utérin associé aux montagnes sacrées et au symbolisme du centre en général, Durand explique que « ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture : îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt sur lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale²⁵⁶ ». Le lit joue ici un rôle similaire. Doublet des eaux utérines du fait de l'image de fermeture et d'intimité qu'il inspire, le lit se transforme en îlot de sécurité, créant un espace-temps sacré en marge de la spatiotemporalité profane de Robert. Cet espace du refuge, de l'abri, donne l'occasion de reproduire l'espace protecteur associé à l'Unité androgynique primordiale qu'a connue Robert *ab origine*. La séparation d'avec la jumelle lors de la naissance (ils seront élevés dans des lieux différents), ainsi que l'absence et le manque qui en découlent, semble avoir marqué profondément le jeune homme qui devient de plus en plus exigeant lors de ses séances d'enfant-do. Le jeu machiavélique inventé par la Religieuse semble donc remplir un vide profond, combler la part manquante de l'Unité primordiale idyllique qu'il formait autrefois avec sa sœur. La *coincidentia oppositorum*, rappelle Eliade, « n'implique pas toujours la "totalisation" dans le sens concret du terme ; elle peut signifier également le retour paradoxal du Monde à l'état paradisiaque²⁵⁷ ». Par ailleurs, l'image de

²⁵⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 281.

²⁵⁷ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, op. cit., p. 175.

l'araignée, qui appartient aux symboles nyctomorphes du *Régime Diurne* durandien, décrit parfaitement bien le rôle joué par la Religieuse. Selon Durand, l'araignée « "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau"²⁵⁸ ». D'abord, il est intéressant de noter que la Religieuse laisse entendre à plusieurs reprises qu'elle est la mère biologique de Robert et qu'Alice serait dans l'erreur en pensant que Robert est l'un des jumeaux qui lui ont été enlevés à la naissance. La Religieuse²⁵⁹ est aussi une prédatrice qui traque les petits – elle les « attrap[e] dans la lunette, qui [les] isol[e] du reste du monde, comme une mire son fusil » (C, p. 39) – mais elle réussit en outre à emprisonner Robert dans ses filets, car ce dernier devient totalement dépendant de ce jeu et en vient rapidement « à poser ses exigences [...] [e]n termes de grandeur, de couleur de cheveux – primordial pour lui, les cheveux » (C, p. 40). Malgré son caractère diurne, il n'en demeure pas moins que c'est la religieuse qui procure à Robert des « doubles » afin d'accéder, l'espace de « trois quarts d'heure, une heure, environ, compte tenu des doses » (C, p. 39), au paradis perdu. En somme, l'androgynie attribuée au personnage de Robert devient une image d'Unité, de complétude, hautement significative, puisqu'elle incarne l'un des moyens pour le personnage de suppléer à l'éclatement de l'Origine et de soulager momentanément la nostalgie qui en résulte.

²⁵⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 115-116.

²⁵⁹ Le rapprochement entre le nom du personnage, la Religieuse, et l'espèce d'araignée, la mante religieuse, s'avère également évident.

4.1.3. *Au nom du père et du fils : brouillement et inversion des rôles familiaux*

Dans *L'Immaculée Conception*, lors du décès de Célia, son fils et son mari²⁶⁰ se retrouvent complètement anéantis, désorientés, démunis comme des enfants que l'on abandonne. L'interdépendance dans laquelle ils vivent à partir de ce jour laisse transparaître la peur d'être seul. Ainsi, après l'enterrement de la femme, « il fallut vingt jours avant que Séraphon n'accepte de retourner coucher dans son lit. Durant toute cette période, ils dormirent sur le grabat de Remouald, enlacés comme des orphelins » (*IC*, p. 84). Cette scène, qui rappelle la position de jumeaux dans les eaux utérines, souvent dépeinte dans les œuvres souciennes, préfigure également la fin des deux hommes qui partageront le même espace dans la mort : « Les cercueils de Remouald et Séraphon étaient enterrés l'un contre l'autre dans le même trou, une seule stèle pour leurs deux noms » (*IC*, p. 333). Ils sont présentés comme unis, réunis, même dans la mort.

Il est intéressant de noter que le lit et la tombe s'interprètent ici comme deux espaces liés à l'intimité du *Régime Nocturne*, au centre, pour s'exprimer en termes durandiens. Pourtant, les deux hommes ne s'entendent guère; ils se supportent, tout au plus, par habitude, sans trop se questionner. Depuis la mort de sa femme, Séraphon perd progressivement l'usage de ses membres et c'est Remouald qui s'occupe de lui. Le seul réconfort de Séraphon est de contrôler Remouald :

Son corps n'exigeait à peu près plus rien de lui, c'était déjà cela de gagné, et, faisant d'une pierre deux coups, il lui offrait cette bonne fortune d'écraser sous le poids de son impotence son fils Remouald. Son autorité

²⁶⁰ Nous désirons ici rappeler au lecteur que Séraphon est en réalité le beau-père de Remouald. Il a épousé Célia quelques années après le suicide de son mari, alors que Remouald était encore un adolescent.

sur lui était indiscutable, sans complexes ascétiques à sa manière, devenue sa seule raison de vivre. [...] Sans rouspéter, indifférent et dévoué, Remouald obtempérait aux ordres les plus extravagants. Séraphon aurait aimé entendre de temps à autre une plainte, un soupir d'impatience. Il souffrait mal que Remouald lui obéisse sans souffrir (*IC*, p. 18).

Séraphon prend non seulement plaisir à dominer Remouald, mais il aimerait encore plus que cela le trouble. Malheureusement pour le vieil acariâtre, son fils est totalement passif, il accepte tout sans broncher. Indifférent à ce qui l'entoure depuis la mort de sa sœur, lorsqu'il n'avait que douze ans, Remouald subit la vie plus qu'il n'y participe. Séraphon partage certains traits de caractère avec Célia, qui, de son vivant, ne s'intéresse à son fils « que pour lui donner des ordres » (*IC*, p. 138). Et lorsqu'elle ne trouve plus de tâches à lui imposer, c'est « Séraphon qui pren[d] la relève » (*IC*, p. 138). Présenté comme étant insensible déjà, le fils « [j]amais [...] ne rouspèt[e], même quand les commandements se contredis[ent], ce qui arriv[e] souvent » (*IC*, p. 138). Remouald ne sait bientôt plus à qui s'en remettre ; c'est à cette époque que « [l]a nuit, dans ses rêves, il en v[ient] à confondre leurs voix » (*IC*, p. 138-139). Le père et la mère s'indifférencient et le phénomène s'accroît avec la mort de sa mère :

Depuis la mort de Célia, Séraphon se confondait de plus en plus avec elle, aux yeux de Remouald, et, en retour, la figure de Célia, dans les souvenirs de Remouald, se rapprochait chaque jour davantage de celle de Séraphon. C'était au point que Remouald ne les distinguait plus l'un de l'autre : il entendait la voix de sa mère quand son père lui parlait. Remouald avait devant lui, autour de lui, dominant sa vie, cette entité sans sexe précis, qu'il transportait, trois fois par semaine, en chaise roulante, afin de lui faire prendre l'air (*IC*, p. 19).

Sous les traits de l'archétype de l'androgynisme, le personnage de Séraphon incarne à la fois le masculin et le féminin. Fait particulier, l'image de l'androgynisme finit non seulement par s'imposer à Remouald, mais elle devient également le référent pour les autres personnages de l'œuvre. Lorsque le capitaine des pompiers vient rencontrer

Remouald pour lui faire part d'une plainte les concernant, il affirme que des témoins l'ont vu, lui et sa « mère » (IC, p. 29), sur le site du Grill aux Alouettes. Puis il s'adresse à Séraphon en ces termes : « Votre fils et vous, madame, n'êtes sans doute pas sans savoir que pénétrer un terrain privé, même s'il est sinistré, [...] constitue ni plus ni moins un délit [...] » (IC, p. 29). Séraphon lui répond et fait référence à plusieurs reprises dans sa réplique à la méprise du capitaine, et ce, afin de le ridiculiser :

Votre intelligence est remarquable, monsieur le pompier, vraiment remarquable, je n'oserais même pas essayer de vous tromper sur quelque question que ce soit. Ne venez-vous pas de m'appeler *madame* ? Votre clairvoyance est étonnante. Comment dire, vous sentez à ce point les êtres ! Vous avez su voir *la femme en moi*, celle que la faiblesse de ma constitution, usée par tant d'années, a finalement faite de moi. Oui, *l'homme que je suis devenu n'est plus qu'une vieille femme*, et votre jugement n'a pas pu s'y tromper. Aussi répondrai-je sans louvoyer à votre question, si votre gentillesse, votre indulgence d'homme gradé, veut bien me le répéter, car *ma mémoire de vieille femme* me joue des tours. ... Eh bien, voici. Mon fils ici présent, qui est un peu balourd, mais a bon cœur au fond, et s'occupe de *sa vieille femme de père* (IC, p. 30, nous soulignons).

Bien que la réponse de Séraphon témoigne d'une ironie manifeste quant à l'indétermination de son genre, il n'en demeure pas moins que plusieurs autres personnages de l'œuvre le prennent pour une femme. C'est le cas également du témoin de la scène du Grill aux Alouettes qui, le lecteur l'apprendra un peu plus loin, n'est nulle autre que Clémentine Clément, pourtant réputée pour son sens de l'observation critique. Constamment, le genre de Séraphon est remis en question et, ce faisant, son identité demeure floue. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant que l'identité de Séraphon se trouble au point où l'on en arrive à un véritable renversement des rôles entre le père et le fils :

Remouald souleva les couvertures et s'appliqua à changer la couche en papier journal de son père. Séraphon était chatouilleux comme un singe quand on lui touchait le ventre, et d'ordinaire cette séance du soir se teintait

de gaîté; il arrivait à Remouald de se prendre au jeu et, au moment de refermer l'épingle de sûreté, de taquiner des doigts son père. Les deux riaient d'un même rire, ce qui ne se produisait jamais autrement... (*IC*, p. 98)

Nous l'avons observé lors du précédent chapitre, dans les récits labyrinthiques qui mettent en scène des personnages dont l'identité est particulièrement problématique, il arrive fréquemment que les personnages deviennent interchangeable. Après lui avoir changé sa couche, le fils conduit le père à la cuisine et l'inversion des rôles se confirme et s'accentue. Remouald installe Séraphon à la table pour le souper :

Il l'installa dans la chaise haute, noua les cordons de la bavette derrière son cou, puis se tourna vers les chaudrons. La plupart du temps, ils mangeaient de la purée. S'il y avait des crudités, carottes ou pommes de terre, Remouald les lui mâchait d'avance et, la tête à la renverse, Séraphon recevait la becquetée des lèvres de son fils (*IC*, p. 98-99).

Par l'utilisation d'un champ lexical associé à l'enfant (la couche, la chaise haute, la bavette, la purée), la comparaison entre le vieux Séraphon et un bébé est manifeste. L'auteur va même jusqu'à décrire Remouald comme l'animal qui nourrit son petit par le biais de la métaphore de l'oiseau qui nourrit son oisillon. Ils recréent ainsi, mais à un autre niveau, une Unité androgyne, dans une forme de complémentarité, le vieillard est aussi l'enfant et le fils est aussi le père. Ce renversement rejoint parfaitement bien la cyclicité associée à l'androgyne.

Même si tout au long de l'œuvre, Séraphon insiste sur l'emprise qu'il exerce sur son fils, c'est plutôt la vulnérabilité du vieil homme qui est mise à l'avant-plan. Ce dernier dépend entièrement de son fils. Remouald a droit de vie et de mort sur le vieux, droit qu'il exercera à la toute fin lorsqu'il attache son père dans un traîneau pour qu'il périsse avec lui dans les flammes qu'il allume lui-même dans une vieille cabane de bois.

Mais les rôles étant interchangeables, la vulnérabilité de Remouald est également exposée. Remouald est présenté comme un homme sans consistance, dénué de toute personnalité, comme si le fait de n'avoir plus ni père, ni mère, ni sœur, le privait d'une partie de son identité. Détaché, privé du cadre familial, il n'existe pour ainsi dire qu'à peine.

Nous pouvons donc conclure, au terme de cette section, que l'archétype de l'androgyn, bien que mobilisé de différentes façons d'une œuvre à l'autre, devient l'emblème de l'identité trouble de certains personnages. Qui plus est, cette identité incertaine trouve son origine dans une structure familiale défaillante : Alice subit l'inceste d'un frère et la violence d'un père sur une terre isolée du reste du monde, Robert a perdu sa jumelle et sa mère biologique est internée pendant une grande partie de sa vie, et Remouald²⁶¹ se trouve au cœur d'une tragédie familiale qui conjugue meurtre, cannibalisme, suicide et folie.

En définitive, la famille, lieu de l'Origine de l'individu par excellence, présentée comme problématique, engendre des personnages vulnérables à l'identité ambivalente. Nous verrons, entre autres, dans le point suivant, que le traitement du double chez Soucy rejoint cette même constatation.

²⁶¹ Nous aurions pu placer l'analyse de Séraphon et de Remouald dans la seconde section de ce chapitre, soit celle qui traite de l'image du double. Toutefois, nous avons plutôt choisi d'analyser les personnages sous l'angle de l'androgyn, bien que ce soit le beau-père Séraphon qui en incarne l'image. Ce choix est justifié par l'inversion des rôles qui se produit entre Séraphon et Remouald, ce dernier incarnant dès lors à la fois le père et le fils dans une forme d'Unité androgyn, de conciliation des contraires.

4.2. Androgynie, doubles inversés et doubles similaires

Dans son étude sur le double, Fernandez Bravo établit une distinction dans la relation du Moi et de son double. D'une part, selon la chercheuse, le double peut se penser dans un rapport d'homogénéité, comme c'est le cas en général de l'Antiquité au XVI^e siècle. Dans les productions de cette période, le double est identique au sujet sur le plan physique, mais il présente des différences identitaires. Il est le ménechme, le sosie, le *Doppelgänger*²⁶². C'est ce jumeau qui, bien souvent, usurpe l'identité du héros et se substitue à lui. D'autre part, à partir du XVII^e siècle, le double évoque davantage « l'hétérogène, la division du moi allant jusqu'à l'éclatement²⁶³ ». Cette figure de l'hétérogénéité se pense dès lors davantage en termes de complémentarité et, dans les œuvres qui y recourent, les personnages sont différents, voire opposés, aussi bien sur le plan physique que psychologique²⁶⁴. En nous inspirant des idées de Fernandez Bravo, nous utiliserons, dans ce chapitre, la dénomination du double inversé lorsque celui-ci établit davantage un rapport de complémentarité avec le personnage étudié et celle du double, simplement, lorsque la relation induit un rapport de similitude.

L'analyse de la duplicité nous ramènera parfois inévitablement à l'image de l'androgynie. En effet, certains personnages, en présentant une personnalité double, renvoient à cet archétype, notamment en ce qui concerne la question du bien et du mal.

²⁶² Terme issu du mouvement romantique et consacré par Jean-Paul Richter en 1796, le *Doppelgänger* désigne « "celui qui marche à côté, le compagnon de route" » (Nicole Fernandez Bravo, « Double », dans Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 487).

²⁶³ *Ibid.*, p. 491.

²⁶⁴ Ces deux représentations du double pour Fernandez Bravo découlent en grande partie de la vision du monde et de la conception du sujet par rapport à ce monde qui diffère avant et après le XVII^e siècle. En effet, à partir de René Descartes et de son cogito et, un peu plus tard, de Emmanuel Kant, le Moi devient le centre du monde (rapport de fragmentation) et le sujet ne se pense plus seulement à l'image de Dieu (rapport davantage unitaire).

Durand montre à ce propos que la « réhabilitation mythique du mal²⁶⁵ » participe également de la logique de la *coincidentia oppositorum* et définit l'une des facettes associées à l'androgynie. Il ajoute que dans le romantisme littéraire, il est possible de constater l'effort de « réintégrer au Bien le Mal et les ténèbres sous la forme mythique de Satan, l'ange rebelle²⁶⁶ ». Eliade insistait déjà sur la caractéristique de l'ambivalence des dieux : « L'ambivalence de la divinité constitue un thème attesté dans toute l'histoire religieuse de l'humanité. Le sacré attire l'homme et lui fait peur tout ensemble. Les dieux se révèlent à la fois bienveillants et terribles²⁶⁷ ». Dans le cadre de cette deuxième section, l'ambivalence telle qu'elle se définit ici nous sera particulièrement utile pour analyser les relations qui se tissent entre Alice, son frère et l'inspecteur des mines, déterminées à la fois par la similitude et par la complémentarité, et pour étudier plus en profondeur le personnage de Wilson qui s'avère beaucoup plus complexe qu'il ne paraît de prime abord.

4.2.1. Alice « au pays des merveilles »

Plusieurs personnages qui gravitent autour d'Alice entretiennent une certaine forme de dualité entre eux qui méritent une attention particulière. Nous analysons simultanément les rapports entre Alice et son frère, Alice et l'inspecteur des mines, puis ceux qu'entretiennent le frère et l'inspecteur des mines, puisque les réseaux d'images à travers lesquels ils évoluent finissent par s'enchevêtrer.

²⁶⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 336.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 335-336.

²⁶⁷ Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, op. cit., p.130.

Constamment décrits par oppositions, Alice et son frère sont présentés comme des doubles inversés. La jeune fille évoque la tête, c'est-à-dire l'esprit, la sphère intellectuelle, tandis que son frère incarne le côté négatif associé au corps, à la chair. Nous avons pu observer, dans le chapitre sur les espaces, l'isomorphisme de la chair sexuelle, de la chute et du péché. Les images qui constellent autour du personnage du frère s'interprètent également en ce sens. Ce personnage désigne les bas instincts, la dégénérescence et la dégradation. Si Alice est toujours « sage le nez dans [s]es dictionnaires » (*LPF*, p. 94), le frère, lui, est constamment « en train de se tripoter » (*LPF*, p. 21) ; il « pass[e] [...] [s]on temps à jouer avec [s]es couilles » (*LPF*, p. 94). La jeune adolescente représente la pureté et l'innocence, elle qui « cueill[e] des fleurs en chantonnant tout bas la musique des fées, [et qui trouve que] les églantines sont jolies dans la boue près des potirons » (*LPF*, p. 94). À l'opposé, son frère évoque la souillure, la dépravation et la méchanceté. Non seulement Frère « est un hypocrite » (*LPF*, p. 18) – qui souvent se « réveille en sursaut l'air égaré parce qu'il a pissé dans sa culotte » (*LPF*, p. 28) –, « envieux » (*LPF*, p. 93), « paresseux » (*LPF*, p. 96) et « couillon » (*LPF*, p. 106), mais il « ne pense qu'à ça, mal faire » (*LPF*, p. 43). Il s'amuse, entre autres, à enduire des perdrix de térébenthine pour ensuite y mettre le feu ou encore, il assaille sa sœur en lui collant « sous le nez ses deux doigts qu'il v[ient] d'enduire du suintement de sa saucisse et il par[t] en courant et riant » (*LPF*, p. 44). Le jeune homme ne sait d'ailleurs « faire que ça [...], rire ou chialer, ou [lui] gigoter dessus » (*LPF*, p. 59). Si les indices d'inceste sur la sœur sont souvent sous-entendus par l'expression « se faire gigoter dessus », c'est l'inspecteur des mines qui, le premier, par ses interrogations, donne à penser qu'Alice est bel et bien enceinte de son frère lorsqu'il découvre son ventre enflé : « Et enfin, ça ? Qui vous a fait ça ? Votre

frère ?... » (*LPF*, p. 154). Alice, pour sa part, le confirme vraiment à la toute fin du roman, lorsqu'elle expose la conception que son frère se fait de l'amour : « Prenez mon frère. L'amour, pour lui, je n'ai pas idée de ce que c'était, à part me gigoter dessus, ce qui me mettait en rage et désespoir, mais tac, endure, endure, jusqu'à ce que, enfin, toute saucisse ramollie, je pouvais recommencer à respirer dans mes poumons » (*LPF*, p. 170). Comme les deux enfants sont seuls avec le père sur le domaine, les seuls coupables ne peuvent être que le père et le fils. Alice enchaîne dans son bilan sur les « déceptions de l'amour » (*LPF*, p. 170) en écartant les soupçons pesant sur le père quant à sa grossesse incestueuse : « Quant à mon père, que voulez-vous que je vous dise, quelqu'un qui a passé les longues heures à tenir sa main dans la vôtre en pleurant dans un caveau... Il ne m'a jamais gigoté dessus, lui, en tout cas, ce n'était pas son fort, et c'est déjà ça de gagné à son honneur » (*LPF*, p. 170). Le responsable ne peut donc être que le frère.

Les oppositions qui distinguent le frère et la sœur se retrouvent également mises en relief à travers les rapports entre l'inspecteur des mines et le frère qui symbolisent eux aussi des doubles inversés. Par la même occasion, une étrange correspondance relie le prince charmant tant attendu et Alice ; leurs nombreux points communs font d'eux des doubles. Le frère et l'inspecteur des mines, pour leur part, se différencient notamment dans l'effet qu'ils produisent sur Alice, et ce, tant sur le plan physique que psychologique.

Avant de connaître l'inspecteur des mines, Alice précise que Frère est « le seul être sur terre dont la petite chèvre ait tenté d'être amoureuse²⁶⁸ » (*LPF*, p. 102). Mais son frère ne lui inspire ni le désir ni l'amour ; elle n'a « jamais eu même la moitié d'une envie qu'il s'étende sur [s]on dos, et ce n'est pas de sa part faute d'avoir ça dans l'idée » (*LPF*, p. 102). Elle conclut d'ailleurs qu'elle ne « l'aime plus du tout son frère. Tant pis. [L]'a trop déçue trop souvent. Il [lui] promettait ceci, il [lui] promettait cela, de se laver les pieds, de ne plus boire de bon vin en cachette » (*LPF*, p. 170). Alice est persuadée qu'elle ira griller « sur les tisons pour ça » (*LPF*, p. 170), car ce rejet est contraire aux règles enseignées par le père. L'inspecteur des mines, en revanche, inspire à Alice un désir intense : « Rien qu'à le voir j'avais comme une envie de passer ma langue sur toute sa figure, de mettre son nez dans ma bouche, il se passe parfois dans ma tête et dans mon corps des choses qui sont de véritables énigmes pour moi-même » (*LPF*, p. 71). La vue, le goût, l'odorat, le toucher : ses sens sont en alerte; elle ressent un désir violent, presque animal. Il la regarde d'une façon qui lui insuffle une passion intense : « Il m'a considéré d'une façon qui m'a fait tout chaud dans les enfleurs [les seins] et jusque dans les cuisses, car ces choses sont reliées, par vertu magique. Si mon frère me regardait plus souvent comme ça, me dis-je, la vie serait une forêt enchantée » (*LPF*, p. 77). Mais dans la réalité, Alice le souligne, la vie avec frère est loin d'être la forêt enchantée des contes de fées et frère se situe aux antipodes du

²⁶⁸ Pour Alice qui ne connaît qu'une vie recluse avec le père et le frère, il semble aller de soi que le frère doit être son compagnon de vie. Le lecteur peut présupposer que certains principes ont pu être mal interprétés ou interprétés littéralement. Par exemple, des formulations comme celle-ci pourraient être à l'origine de la justification de l'inceste pour les enfants : « Si quelqu'un dit : J'aime Dieu, et qu'il haïsse son frère, c'est un menteur; car celui qui n'aime pas son frère qu'il voit, comment peut-il aimer Dieu qu'il ne voit pas ? Et nous avons de lui ce commandement : que celui qui aime Dieu aime aussi son frère » (Jean, 4 : 20). L'analyse de l'intertextualité biblique sera davantage approfondie lors du chapitre six.

prince charmant. L'adolescent est exempt de toute sensibilité et de toute délicatesse : « Fiche-moi le camp avec tes enflures » (*LPF*, p. 102) sont les seules « paroles de tendresse auxquelles l'a habituée [s]on frère » (*LPF*, p. 102). Le frère incarne ainsi la figure d'un prince charmant dégradé, méprisable.

Si l'attirance physique qu'elle éprouve pour l'inspecteur des mines est aussi forte, c'est qu'elle s'enracine dans quelque chose de plus profond encore. En effet, l'inspecteur des mines est présenté comme un grand lecteur et un écrivain, ce qui séduit complètement Alice et l'envoûte. Rappelons que l'imagination débridée est probablement l'un des traits qui caractérisent le mieux ce personnage. Le fait que l'inspecteur s'intéresse au domaine des lettres le rapproche de l'idéal et cet intérêt concrétise les rêves les plus fous d'Alice. L'imagination et la créativité semblent à l'inverse faire défaut au frère. Dès qu'Alice, avant qu'ils ne s'endorment, tente de lui raconter des histoires « de princesse sauvée par son chevalier » (*LPF*, p. 22), il se met à « ronfler [...] comme un cochon. Tout déçoit chez [s]on frère tout le temps, on ne peut pas rêver avec lui » (*LPF*, p. 22). Il est même légitime de supposer qu'il ne sait ni lire ni écrire, puisqu'il se contente d'appliquer une « méthode de gribouillis » (*LPF*, p. 176) consistant à enfiler les « l cursifs » (*LPF*, p. 176).

Comme nous l'avons souligné, l'inspecteur des mines incarne l'esprit et la culture aux yeux d'Alice. Lorsqu'elle se rend au village afin d'acheter un cercueil pour le père décédé, deux hommes, un prêtre et un agent de police, lui mettent la main dessus afin de l'interroger à l'hôtel de ville sur la façon dont ils vivent sur le domaine.

Un autre individu se tient dans la pièce dans laquelle les deux hommes amènent Alice, l'inspecteur des mines :

Je reconnus aussitôt mon semblable qui était venu chez moi m'importuner et qui était le prince dont pour me taquiner frère disait que j'étais amoureux, peuh. Il semblait s'intéresser à tout ce qu'on disait, mais ne disait rien lui-même, à la manière des chats et des sages. Il avait croisé les bras, s'était appuyé de l'épaule contre le mur, et me regardait avec curiosité et gravité, pour une raison que j'ignore, il était peut-être amoureux lui aussi. (*LPF*, p. 70-71).

L'inspecteur lui apparaît tout d'abord comme un homme rationnel, « un sage » qui semble observer, analyser, réfléchir à la situation. Il faut dire que le frère est présenté tout au long de l'œuvre comme particulièrement bête, l'esprit ankylosé par « des années de ténèbres mentales » (*LPF*, p. 133). À plusieurs reprises, l'inspecteur des mines et d'Alice se décrivent comme étant identiques sur des détails particuliers, essentiellement en rapport avec le domaine littéraire : « Il avait gardé en main son dictionnaire et il avait fait un signet d'un de ses doigts, et ce détail me plaisait, car je faisais cela aussi, très souvent, quand j'interrompais une lecture pour rêver aux beaux chevaliers dont les pages me parlaient, je faisais un signet d'un de mes doigts » (*LPF*, p. 71). L'inspecteur des mines devient dans cette scène le double d'Alice dans la façon dont il tient son livre, tout comme les segments de la phrase qui se miroitent l'un et l'autre en se répétant intégralement. Qui plus est, lorsqu'Alice demande à l'inspecteur s'il est *secrétaire*, car elle le voit noter quelque chose dans un petit cahier, il lui répond dans « un petit soupir, nuancé de dédain » (*LPF*, p. 76) qu'il « essaie d'écrire des poèmes » (*LPF*, p. 77). Alice adopte à son tour exactement la même attitude et lui répond avec la même intonation et les mêmes gestes : « Moi aussi j'écris, dis-je en soupirant itou » (*LPF*, p. 77). L'inspecteur lit par ailleurs « un dictionnaire intitulé les fleurs du mal » (*LPF*, p. 68), ce qui met Alice tout de suite « en confiance » (*LPF*,

p. 68), comme si les intérêts de cet étranger faisaient en sorte qu'il s'établissait tout de suite entre eux une sorte de complicité, de connivence le rendant familier. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'il lui demande quel âge elle a, Alice songe, entre autres, qu'elle a « plus de souvenirs que si [elle] avai[t] mille ans » (*LPF*, p. 76). Cette allusion au premier vers d'un des poèmes de Baudelaire tiré des *Fleurs du mal* détermine une sorte de pacte implicite non pas entre les deux personnages, mais bien avec le lecteur, puisque la plupart des allusions littéraires, des jeux de mots et d'esprit d'Alice ne sont livrés que par l'entremise de sa pensée. Elle ne s'adresse pas toujours directement à l'inspecteur. Malgré tout, l'allusion intertextuelle utilisée par Alice se révèle une façon de parler le même langage que son beau chevalier. En devenant son double, elle devient par le fait même son égale. La jeune fille inscrit ainsi son langage dans un registre poétique qui contribue à renforcer son attirance, à nourrir son imagination romantique. Elle exprime son désir et son attirance par l'utilisation d'un langage symbolique, poétique, privilégiant ainsi la sphère intellectuelle de son esprit. Plus d'une fois, elle tente de briller par son intelligence et son humour, simulant tantôt une ignorance crasse, pour éblouir plus loin avec son esprit. Pour ne citer qu'un exemple, lorsque l'inspecteur suggère qu'elle a l'âge de son cœur, Alice lui répond : « Si j'avais l'âge de mon cœur, ça m'en ferait quatre-vingt-dix » (*LPF*, p. 75). Il lui fait alors remarquer qu'elle vient de faire deux vers de huit pieds. Alice argue alors que même si elle a « passé [s]a vie dans la crotte et dans la bouette, [...] [elle] ne savai[t] pas qu'il y en avait de si longs » (*LPF*, p. 75), pour mieux préciser quelques pages plus loin qu'elle faisait de l'humour et qu'elle simulait l'ignorance : « Des poèmes, allez, je sais ce que c'est, il y en a plein dans mes dictionnaires de chevalerie. Je blaguais tantôt quand je faisais accroire que je prenais les vers de huit pieds pour des lombrics. On

n'a rien compris à bibi si on n'a rien compris à son humour » (*LPF*, p. 77). Il s'opère alors un glissement particulièrement intéressant – glissement que nous ne pouvons approfondir davantage dans le cadre de cette thèse, puisqu'il concerne davantage la figure du lecteur esquissé par les œuvres et ne cadre donc pas nécessairement avec les objectifs et l'orientation critique que nous nous sommes ici fixés – entre la figure de l'inspecteur et celle du lecteur. L'autre double d'Alice devient le lecteur, celui qu'elle touche par la magie des mots.

Par ailleurs, si l'inspecteur des mines revêt les traits du chevalier servant, le frère, nous le verrons sous peu, n'en est que la parodie. L'inspecteur est effectivement présenté comme un chevalier, mais éminemment moderne. Lors de la scène finale, lorsque les gens du village sont sur le point d'envahir le domaine, l'inspecteur des mines tente de venir avertir les deux jeunes. À cheval sur sa monture de métal, sa moto, l'homme est décrit dans un vocabulaire moyenâgeux relatif à la chevalerie. En raison du grondement de la moto, Alice dépeint celle-ci comme « un bourdon géant » (*LPF*, p. 144) et, tentant de décrire la machine, son imagination se raccroche à quelque chose de familier et elle se met à parler du véhicule et de son conducteur en des termes de chevalerie :

Le bourdon était en fait une machine compliquée [...]. Il était constitué de deux roues, c'est tout ce que je peux en dire, et il était monté par un cavalier casqué, me croira qui veut, et quand le cavalier en descendit, aussitôt le vrombissement de se taire, comme je vous le dis. Le cavalier était de cuir vêtu de pied en cap, et quand il enleva son heaume et ses lunettes, qu'il maintint sous son bras, mon cœur fit le saut que font les grenouilles en se jetant à l'eau, car c'était bien vous, mon bien-aimé, magnifique dans l'éclat sombre et souple de votre braquemart (*LPF*, p. 144-145).

Soulignons tout d'abord que l'inspecteur des mines est présenté comme un « cavalier » sur sa monture de fer. Il arbore même une armure, puisqu'il est vêtu de cuir « de pied en cap », en plus du casque qu'Alice rapproche du heaume médiéval. Le braquemart quant à lui semble un rajout imaginaire de la part d'Alice, puisqu'il s'agit d'un emploi vieilli pour désigner une épée. Il semble en effet plutôt improbable que l'inspecteur des mines trimballe une telle arme sur sa moto. Toutefois, il importe de souligner que le terme *braquemart* s'utilise également pour désigner le membre viril de l'homme. Cette définition irait ainsi dans le même sens que la signification que revêt cet homme pour Alice. Non seulement l'inspecteur est, selon sa vision romantique et idéaliste, le beau chevalier qui peut la sauver en la sortant de sa condition d'aliénation, mais il incarne également, sur le plan réel (la réalité d'Alice), le principe révélateur de sa féminité, le catalyseur de son énergie pulsionnelle, sexuelle. Pour cause, lorsque l'inspecteur des mines propose à Alice de « s'enfuir sur [s]a moto » (*LPF*, 156), la jeune fille se cale « tout contre [son] ventre [...] et tout à coup ça s'est mis à chauffer et vibrer entre [s]es cuisses, c'était bon, [...] [elle] [s'est] sentie emportée dans un magnifique étourdissement les portes grand-ouvertes en direction de [son] royaume » (*LPF*, p. 156). L'homme symbolise en ce sens une sorte de *coincidentia oppositorum*, puisqu'il réunit l'esprit et le corps (dans ce qu'il représente de positif, soit la vitalité, le désir, la sexualité), la raison et l'émotion ainsi que le réel et l'imaginaire. Chez ce double, les forces opposées cohabitent en harmonie, ce qui permet le rapprochement avec l'image de l'androgynie. Toutefois, cette image de complétude est éphémère. Lors de la chevauchée de l'inspecteur des mines et d'Alice, le frère en profite pour tirer sur eux. Ce dernier est touché et meurt aussitôt. L'innocence d'Alice en prend alors un coup : « [J]'étais déniaisée sur toutes choses. J'avais définitivement compris que nos

rêves ne descendent sur terre que le temps de nous faire un pied de nez, en nous laissant une saveur sur la langue, quelque chose comme de la confiture de caillots » (*LPF*, p. 157). En fauchant la vie de l'inspecteur, le frère annihile tout espoir d'une meilleure condition chez sa sœur et détruit une partie de sa naïveté. Le caractère irrévocable de la prise de conscience transparaît dans sa réflexion. Désabusée, elle ne croit désormais plus que le prince charmant viendra la sauver. Le prince charmant est mort et cela demeure irrémédiable; une bonne partie de sa vision romantique, voire romanesque, de la vie s'éteint également.

Le frère s'apparente plutôt, quant à lui, à un chevalier misérable et à un roi déchu. D'abord, puisque les villageois vont bientôt franchir les limites du domaine, le frère s'érige à la tête d'une armée factice composée de mannequins de cire et de bois, appelés des demis, qu'il fabrique lui-même afin de faire fuir les indésirables :

Frère avait aligné [les mannequins] sur le belvédère, le long de la balustrade, il les avait plantés sur des sièges. Qui avec un balai dans les mains, qui un gros bout de branche, qui une pioche un râteau, on aurait dit, à une distance, quelque chose comme un corps de garde, et c'est ce que mon frère avait dans l'idée. Je ne l'avais jamais vu dans un tel état d'exaltation, on aurait dit des flammèches qui lui sortaient des oreilles et du trou (*LPF*, p. 131).

Frère se met alors en tête de construire son propre trône à l'aide d'un siège et de deux escabeaux qu'il installe au sommet de son « belvédère avec les demis armés de balais et de vadrouilles » (*LPF*, p. 137). Le mendiant, qui passe quelques fois par année sur le domaine, arrive à ce moment-là : « Il s'adonna alors à la contemplation de frerot comme si ce dernier était un spectacle à lui tout seul » (*LPF*, p. 137). Toute la mise en scène du frère relève du faux, de la contrefaçon. La description de sa consécration en témoigne :

Quant à frerot, quand il en eut terminé, il se jucha jusqu'au sommet des escabeaux, un plumeau en guise de sceptre, et ce cadavre desséché de raton laveur que j'avais vu quelques heures auparavant dans la galerie de portraits, et qu'il s'était enfoncé dans la tête, genre couronne. Tel un roi maigre il prit place sur son trône. Le mendiant applaudit (*LPF*, p. 139).

Le frère apparaît ici tel un véritable bouffon. Il tient davantage du fou du roi que du roi lui-même avec son accoutrement miteux composé d'objets du quotidien et l'allure grotesque qu'il se donne en utilisant un animal mort comme couronne. La métaphore du spectacle et de la représentation se poursuit, puisque le lendemain matin, les premières lueurs éclairent les mensonges, rendant la mise en scène davantage évidente : « Maintenant que le jour s'était à peu près levé, on voyait bien que le corps de garde du belvédère n'était que des demis, et le trône que s'était construit frère à l'aide des deux escabeaux n'avait rien pour impressionner quiconque, je vous jure, à commencer par moi-même » (*LPF*, p. 141). Lorsque le soleil commence à poindre, la vérité éclate et la mascarade crève les yeux, un peu comme un théâtre de marionnettes dont on exagérerait les ficelles et les truquages.

La figure du roi déchu se dégrade d'un cran supplémentaire en se transformant alors en celle du pitoyable chevalier. Ayant passé la nuit à boire sur son trône de pacotille, le frère peine à se tenir sur sa monture :

Mon frère, soûl comme un moinillon, avait enfourché cheval, [...], et c'était une vraie pitié. Les jambes de la pauvre bête, on aurait dit des bouts de branche qu'on appuie contre le sol pour les fléchir. Sous le poids de frère, son ventre descendait si bas que le bout des pieds de ce dernier raclait presque les cailloux. [...] Et jupiter junior de continuer à m'appeler. Il avait toujours, piqué dans la tête, comme un roi son panache, le cadavre du raton laveur mort dans un piège à con (*LPF*, p. 142-143).

La représentation qu'il offre n'a rien de glorieux. Le frère se trouve à des années-lumière de l'image du preux chevalier digne et fier. La vieille picouille se fait l'écho

de sa déchéance. La pauvre bête malade, fatiguée, croule sous le poids de son cavalier. La dénomination de « jupiter²⁶⁹ junior » dont l'affuble Alice se révèle aussi particulièrement intéressante et révélatrice de l'interprétation qu'il est possible de faire du personnage du frère. Lorsqu'Alice le prévient de l'arrivée imminente des villageois sur leurs terres, le frère s'exclame qu'il est « le maître » (*LPF*, p. 131) et qu'il n'a pas peur des envahisseurs, puis, en se frappant sur la poitrine « comme [le] père faisait, à l'instar des gorillons » (*LPF*, p. 132), il ajoute : « C'est moi qui suis papa à présent !... » (*LPF*, p. 132). Il devient dès lors le double du père²⁷⁰ et, par extension, celui de Dieu, puisque le père imposait ses commandements de son vivant et élevait ses enfants selon des dogmes et des lois bien définis²⁷¹. Alice compare d'ailleurs elle-même de façon explicite son père à un dieu. La narratrice établit donc un autre parallèle entre son frère et le dieu Jupiter, l'équivalent romain du Zeus grec, père des Hommes et des dieux, associé, entre autres, au tonnerre et à la foudre. Mais le travestissement du frère est particulièrement risible. Alice décrit les tentatives pathétiques de ce dernier pour imiter le bruit du tonnerre qui se déchaîne : « [F]rère frappait du marteau sur un long rectangle de tôle, avec un bruit de tonnerre, pour faire accroire, j'imagine, qu'il était à tu et à toi avec les éléments qu'il prétendait commander, mais qui cela pouvait-il tromper, je vous le demande, sinon lui-même, épars dans les misérables morceaux de son esprit ? » (*LPF*, p. 134) Par le recours à la dénomination de *junior*, la jeune fille

²⁶⁹ Jupiter, dans la mythologie romaine, est l'équivalent de Zeus, dans la mythologie grecque. Dans le but de circonscrire la figure de Zeus/Jupiter, nous avons identifié les mythèmes suivants : figure associée à l'autorité ; elle commande aux éléments ; elle fait régner l'ordre ; elle est à l'origine d'un nouvel ordre du monde ; ses emblèmes sont le spectre et l'éclair.

²⁷⁰ La théorie du désir mimétique de René Girard pourrait jeter un éclairage intéressant sur le personnage de Frère.

²⁷¹ Nous approfondirons le rapprochement entre la figure de Dieu et celle du père lors de l'analyse de l'intertextualité biblique, dans le cadre du chapitre six.

dévalue également la figure fraternelle, la privant du statut de dieu, la reléguant au second rang : le frère n'est que le fils de, une piètre imitation, une pâle copie ridicule. Constamment le frère est associé au simulacre, à la tromperie, au faux-semblant. Chez ce personnage, tout apparaît factice ou, du moins, avili. Tour à tour roi déchu, chevalier caricatural puis demi-dieu amateur, le frère apparaît en fait comme une figure un peu vide dont on remplace aisément le contenu. Il rejoint en ce sens le type de corps que nous avons présenté lors du premier chapitre de la thèse, celui de la coquille vide. En étant privé d'identité véritable, il devient malléable et il se métamorphose au gré de la fantaisie de l'écriture soucienne.

À cette étape de notre analyse, nous pouvons d'ores et déjà avancer que la multiplication des doubles autour d'Alice, qu'ils se présentent comme inversés ou similaires, lui permet de se définir et de se redéfinir constamment. D'une part, grâce aux rapports qu'elle entretient avec l'inspecteur des mines, Alice laisse émerger une féminité qu'elle assume de plus en plus. D'autre part, la méchanceté, la violence et la stupidité qui définissent le frère l'amènent elle-même à se situer par rapport à la façon dont on traite les autres, donc par rapport à la morale. Alice est amenée à se positionner relativement à ce qui est bien et à ce qui est mal. Même la mort de son prince charmant la pousse à redéfinir sa conception de la vie. Cette épreuve, en lui apportant une dure leçon de vie, forge également son identité. En perdant ses naïves illusions, elle établit véritablement la distinction entre l'imaginaire dans lequel elle s'était réfugiée jusqu'alors et la réalité. Alice ne devient donc pas seulement une jeune fille, elle passe également du monde de l'enfance à celui des adultes.

4.2.2. Ange et démon

L'analyse des personnages du jeune Remouald et de Wilson, dans *L'Immaculée Conception*, de même que la relation qui s'établit entre eux, illustre de façon exemplaire les glissements et les tensions qui s'opèrent entre les deux régimes durandiens de l'image. Nous verrons, dans la suite de ce chapitre, de quelle façon les aspirations des personnages rendent compte tantôt d'un déploiement d'images antithétiques irréconciliables, tantôt d'images impliquant l'Unité et la complétude.

Étant jeune, Remouald présente une faculté extraordinaire pour les questions existentielles. On le surnomme, sur le chantier de Séraphon, Petit Docteur. La description qu'on en fait alors se trouve à mille lieues de l'homme insipide, éteint et froid, qui jamais ne se questionne, présenté dans les premières pages du roman. Le jeune Remouald se caractérise plutôt par la passion : « Les idées pour lui n'étaient pas des feuilles mortes; il les sentait vivre toutes chaudes, vibrer, comme un moineau que l'on tient entre ses mains. Penser, pour lui, c'était être bouleversé par ce qu'on pensait. Il parlait aux ouvriers de théologie, de questions métaphysiques » (*IC*, p. 200-201). Force est de constater que le garçon respire la vie et l'énergie. Ses réflexions elles-mêmes semblent vivantes ; ses idées palpitent comme un cœur qui bat, comme un animal fragile et innocent. Il accepte d'être transfiguré par ses idées, il se questionne sans cesse et chemine, grandit, évolue.

Tôt dans sa vie, le jeune garçon ressent une sorte de vide existentiel, qui l'empêche même de dormir la nuit :

Il fermait les yeux, rentrait la tête sous les draps, saisi d'un vertige qui le maintenait à l'écart du sommeil et du monde. Il pensait : « Et s'il n'y avait jamais rien eu, si absolument rien n'avait existé ? » Pas même Dieu, pas même le temps, pas même l'espace – pas même rien ! [...] En ces instants, l'idée du Rien était si présente en lui, si oppressante, et y faisait un tel *vide*, qu'il avait l'impression de n'être plus rien à son tour, que l'univers, que Dieu lui-même, aspiré par un gouffre, impuissant à surmonter ce vide, ne trouvait plus la force d'exister (*IC*, p. 201, l'auteur souligne).

Le vertige caractéristique associé à l'archétype du gouffre prédomine dans ce passage. Le jeune homme a même l'impression de chuter, d'être aspiré par son obsession du vide. Dans le *Régime Diurne* durandien, l'image des ténèbres n'est jamais bien loin lorsque se dessine l'image de l'abîme qui menace d'avalement. Pour Remouald, c'est effectivement « la nuit partout qui gouvern[e] le monde » (*IC*, p. 202). Le manque, l'incomplétude se trouvent à l'origine du malaise du jeune garçon qui a l'impression d'avancer dans la noirceur, privé d'une lumière qui le nourrirait. Sans savoir pourquoi, il se sent délaissé : « Il se sen[t] comme un navire abandonné, emporté par les courants sur une mer de plus en plus froide, et qui dans sa dérive lente s'approche inexorablement des glaciers » (*IC*, p. 202). La métaphore du naufrage renvoie à l'errance et à la perte de repères, de même qu'à la solitude immense qu'il ressent et qui ne s'explique pas en regard de son environnement familial. Remouald, en effet, a la chance de grandir au sein d'une famille aimante et attentionnée. L'isolement s'ancre au plus profond de son être et le jeune homme dérive dans son esprit sans balises pour le guider. Il sent une dualité présente à l'intérieur et il ne sait pas comment

concilier en lui la rigueur des Raisons, qui l'isolaient au haut d'une tour, où l'air manquait, et le besoin d'aimer, de communier avec les êtres qui l'entouraient. Il voyait bien que la lumière apportait deux bienfaits : la chaleur et la lucidité. Mais une étrange malédiction voulait qu'il ne pût être fidèle à l'une sans être traître à l'autre et parfois, confondant les deux vertus, comme s'il voulait prendre dans sa main la chaleur d'une flamme, il se brûlait. [...] Pourquoi y avait-il à toute chose un côté gauche, maladroit et chaleureux, en deçà des raisons et des mots, et un côté droit, inflexible,

lumineux et glacé, qui jamais ne se rencontraient ? Il rêvait d'un esprit jumeau, ouvert aux mêmes horizons, et comme lui assoiffé d'amour, comme lui résolu à ne rien s'interdire (*IC*, p. 202-203).

Remouald ressent qu'il est un être double et les oppositions qu'il relève ne semblent pas conciliables. Il constate que la lumière soit réchauffe (*Régime Nocturne*), soit brûle (*Régime Diurne*). Un beau matin, il a d'ailleurs « la révélation qu'il [est] sur terre pour réconcilier en lui [...] ces deux lumières » (*IC*, p. 194). Il voudrait concilier la raison et les émotions, mais elles semblent s'exclure l'une et l'autre. Remouald est ainsi un enfant divisé, incomplet, qui aspire à une forme d'Unité. À travers son désir de communion, de rencontre « d'un esprit jumeau », il rêve en fait de réciprocité ; il a « envie d'être entendu et d'écouter à son tour » (*IC*, p. 202). C'est ici que l'imaginaire soucien bascule vers le *Régime Nocturne*, par le désir de pallier le manque, de réconcilier les contraires dans une forme d'harmonie. Comme Eliade l'affirme, « intégrer, unifier, totaliser, en un mot, abolir les contraires et réunir les fragments²⁷² » représentent, chez bon nombre de peuples, « la Voie royale de l'Esprit²⁷³ ». Même chose chez Remouald pour qui le bonheur consiste en la conciliation du haut et du bas, de l'émotion et de la raison, des désirs du corps comme ceux de l'esprit.

L'apprenti de Séraphon, Wilson, un jeune étranger débarqué au village, semble de prime abord être la réponse à tous ces désirs. Wilson apostrophe le jeune homme qui consigne ses pensées dans son petit journal et il commence à lire le cahier de Remouald. Les propos de l'apprenti se font alors sibyllins :

Il y a des *choses* dans ce que tu écris. Mais on dirait que tu ne t'intéresses pas aux petites filles... [...] Moi aussi, j'ai des idées, poursuit Wilson

²⁷² Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, op. cit., p. 139.

²⁷³ *Idem*.

[...]. Je me promène avec des gouffres dans chacune de mes poches. J'ai des tonnerres toujours à portée de la main, que je peux lancer sur qui je veux. Mais je me retiens. Je sais des choses que personne ne sait, que personne ne veut savoir. Est-ce que tu veux les savoir, toi ? Est-ce que t'es prêt à les entendre ? [...] Je suis sûr qu'il y a plein de choses que je pourrais t'enseigner. Tu m'entends ? *Plein de choses...* (IC, p. 206, l'auteur souligne)

Wilson laisse voir au jeune garçon qu'il est différent des autres et qu'il a également reconnu la différence de Remouald. Il le choisit, en quelque sorte. L'apprenti apparaît également comme celui qui veut enseigner et Remouald devient l'initié, celui qui apprend. L'apprenti laisse d'ailleurs entendre qu'il possède certains pouvoirs et qu'il est en mesure de les utiliser contre les gens s'il le désire. Cette affirmation peut fasciner le jeune Remouald naïf et susciter son admiration, mais, en même temps, elle peut servir de menace. Wilson place ses pions de façon stratégique, puisqu'il profitera de son ascendant sur le jeune garçon pour l'agresser sexuellement. Lors de leur première rencontre, Remouald pense que le « bonheur [est] proche » (IC, p. 203), qu'il vole « capricieusement autour de lui » (IC, p. 203), mais il se trompe, « [i]l [va] apprendre que les plus dangereux appels sont fatalement entendus, et qu'un lièvre qui court innocemment dans la neige n'aperçoit jamais derrière lui, qui le suit à la trace, l'ombre planante de l'épervier » (IC, p. 204). L'avertissement est on ne peut plus clair : Wilson est le chasseur et Remouald, la proie.

Même sur le plan physique, les deux personnages s'opposent complètement. Lorsque Wilson rencontre Remouald pour la première fois, lui, ne le voit pas, il est subjugué et il « rest[e] là, figé, pareil à une statue » (IC, p. 175). Remouald est décrit en termes de beauté et de douceur : « Un petit garçon dévalait la côte. Il devait avoir une douzaine d'années. Il avait dans les mains une feuille de papier qu'il tenait devant

lui, à hauteur de poitrine, comme un enfant de chœur qui porte un cierge. Il s'immobilisa près de la butte. Ses cheveux étaient de la couleur des rayons du couchant sur les planches fraîchement coupées » (*IC*, p. 175). Aussitôt, il s'en « retourn[e] d'un pas doux » (*IC*, p. 175). En raison de sa douceur et de sa candeur, Remouald se rapproche de l'image de l'ange. Séraphon confirme d'ailleurs la comparaison en taquinant Wilson qui demeure la bouche grande ouverte devant ce qu'il considère ni plus ni moins comme une apparition : « En tout cas, quand t'auras fini de regarder les anges passer, tu pourras toujours venir me rejoindre » (*IC*, p. 175). L'apparence de Wilson, pour sa part, présente quelque chose de repoussant, d'inquiétant :

À voir son front étroit, sa large bouche tirée aux commissures vers le menton, ses yeux énormes (l'aile gauche de ses lunettes était retenue à la monture par une épaisseur de ruban gommé), on songeait d'abord à un gigantesque crapaud rouge. Il avait la peau du visage crevassée. [...] Ses cheveux de la couleur des carottes, et qui se dressaient en tous sens par mèches compactes et touffues, drues comme des bottes de foin, lui donnaient une allure grotesque, inquiétante, de clown halluciné (*IC*, p. 205).

Wilson se distingue notamment par ses traits grossiers. Il a la bouche « large », les yeux « énormes » et les « pieds aussi énormes que [l]es mains » (*IC*, p. 172). Une étrange animalité est également associée à ce personnage. Lorsqu'il habite plus jeune sur le domaine de ses parents, il se nourrit de bêtes qu'il traque lui-même et sa maison se transforme en boucherie. On peut y voir, entre autres, « les oies sauvages pend[re] au plafond; les têtes de porc [...] fai[re] office de serre-livres » (*IC*, p. 182). Il se qualifie lui-même « de fauve en cage », il ne se lave jamais ni ne change ses vêtements, mange toujours avec ses doigts. Très tôt dans la vie, Jean-Baptiste²⁷⁴ prend la décision de n'être plus « qu'un animal sauvage » (*IC*, p. 184). Tantôt comparé à un insecte –

²⁷⁴ Jean-Baptiste et Wilson sont en réalité le même personnage.

ses yeux sont « saisissants, d'un vert que Remouald n'avait jamais vu à personne, brillants comme des mouches à feu » (*IC*, p. 205) – tantôt à un « gigantesque crapaud rouge » (*IC*, p. 205), il est qualifié notamment d'« animal sauvage » (*IC*, p. 184). Fait singulier, il porte toujours une petite souris sur lui, souvent cachée dans l'une de ses poches, qu'il surnomme Ligeïa. Certains comportements adoptés par Wilson suggèrent également une certaine proximité avec l'animalité. Ceux-ci ressortent particulièrement lors de la scène pendant laquelle Wilson épie Remouald à travers les fenêtres de sa maison lorsqu'il dort : « Il [Wilson] se jeta tout à coup contre la façade, les bras en croix et la tête renversée, comme s'il cherchait à embrasser le mur. Puis, avec une agilité qui sidéra Séraphon, comme si son corps adhérait à la pierre, il se mit à escalader la maison » (*IC*, p. 210). Son agilité est pour le moins insolite. Wilson se rapproche ici de l'insecte ou de l'animal qui colle littéralement à la pierre. La figure du diable n'est pas loin non plus. La description de Wilson les bras en croix et la tête renversée évoque une espèce de figure mi-homme, mi-animal, capable de prouesses physiques phénoménales.

Notons également que lorsqu'il regarde dormir Remouald, « [s]on visage brill[e] dans la nuit comme de la braise » (*IC*, p. 210). Durand le mentionne, l'ogre occidental n'est ni plus ni moins le doublet folklorique du diable²⁷⁵ ». Le personnage de Wilson se rapporte effectivement à l'archétype de l'ogre, qui se caractérise, entre autres, par le schème de la dévoration – il naît la bouche pleine de dents. Il est également présenté comme le ravisseur, à l'image de l'ogre des contes pour enfants

²⁷⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 94.

qui enlèvent les petits pour les dévorer. Il s'empare d'abord de Remouald, comme on s'empare d'un butin. Tous les jours, en fin de journée, Wilson attend Remouald, « lui fon[d] dessus, le jet[te] sur son épaule, l'emport[e] comme on emporte un sac²⁷⁶ » (*IC*, p. 208). La dévoration est d'abord symbolique : il s'empare d'une partie de sa jeunesse et de son innocence en agressant sexuellement Remouald. La piste de la pédophilie est plusieurs fois sous-entendue au cours du roman : « Gandon se mit à raconter tout ce qu'il avait appris sur l'enfance de Remouald, sur ce qu'avait été son intelligence, sa monstrueuse passion pour les idées, sur ses rapports avec Wilson enfin. Le culte du blasphème. Les parodies de messe qu'ils célébraient pour railler la Vierge. Et les pratiques charnelles qui forcément s'y mêlaient » (*IC*, p. 338). Chaque jour, les deux compères discutent toute la soirée, « puis, Remouald suivant Wilson, avec l'air ombre d'un soldat qui s'apprête à exécuter un ordre qui lui répugne, ils gagn[ent] la cabane de l'apprenti » (*IC*, p. 208). Wilson agit d'ailleurs comme un amant jaloux et possessif par rapport au petit garçon. À mesure que sa rencontre avec Remouald approche, « Wilson commenc[e] à manifester son impatience. Il devien[t] irascible, se montr[e] discourtois avec la clientèle, et Séraphon lui-même fil[e] doux » (*IC*, p. 208). Pour ne citer qu'un exemple, lorsqu'une femme trouvant le petit Remouald mignon au magasin

²⁷⁶ Un autre personnage du même roman se rapproche de l'ogre, soit le capitaine des pompiers. Ce dernier également commet des actes pédophiles explicites et implique plusieurs enfants dans des viols collectifs, dont celui de Clémentine Clément et de la veuve Racicot. Il est possible de consulter, entre autres, les pages 112 à 117 de *L'Immaculée Conception*. Aussi, dans un des cauchemars de Remouald devenu adulte, il y a d'ailleurs un pompier à la tignasse rouge qui éclate d'un grand rire et emmène une fillette sous son bras, tel un ogre, dans un geste similaire à celui réalisé par Wilson lorsqu'il emmène Remouald enfant sur son épaule. Le pompier veut faire manger à la fillette un lapin, qui parle avec une voix d'enfant, qu'il porte dans sa gibecière. Il s'agirait ici manifestement d'une fusion entre les figures du capitaine des pompiers et de Wilson, qui présente une tignasse de feu, et dont le point commun serait la pédophilie. Toujours dans le même cauchemar, Remouald tient dans ses mains un chapeau qui contient un organe génital masculin qu'il tente de cacher. Il y aurait sur ce point une condensation entre la pédophilie et le repas cannibale ingéré lorsqu'il était jeune et une scène à laquelle il a assisté au début du roman : la masturbation du capitaine des pompiers devant des jeunes sur le site en ruine du *Grill aux alouettes*.

de bois de Séraphon lui caresse affectueusement la joue, Wilson la gifle impunément. Remouald appartient à Wilson et ce dernier ne supporte pas de partager le jeune garçon avec qui que ce soit. Sa perversion connaît son apogée quand Wilson ne supporte plus de voir dormir ensemble, bordés avec amour, Remouald et Joceline, sa petite sœur. Wilson apparaît plus que jamais sous les traits de l'ogre, puisque la dévoration, dès lors, n'est plus symbolique : il mange réellement la petite sœur de Remouald qu'il a tuée et la fait manger aussi à celui-ci.

Soulignons par ailleurs que l'ogre, sur le plan symbolique, réfère en général au temps qui fuit, donc qui mène invariablement vers la mort :

L'ogre des contes rappelle les Géants, les Titans, Cronos. Il symbolise la force aveugle et dévoratrice. Il a besoin de sa ration quotidienne de chair fraîche et le Petit Poucet le trompe aisément en lui faisant avaler ses propres filles. L'ogre est-il l'image du temps qui s'engendre et se dévore lui-même aveuglément ? Est-il l'image hypertrophiée et caricaturale du père qui veut garder indéfiniment sa toute-puissance et ne supporte pas l'idée de la partager ou d'y renoncer ? Préfère-t-il la mort de ses enfants à leur épanouissement, qui serait tel qu'ils pourraient un jour lui ravir son rôle ? [...] L'idée de l'ogre, dans la perspective de Cronos et du monstre, rejoint le mythe traditionnel du temps et de la mort²⁷⁷.

Dans les structures anthropologiques durandiennes, l'archétype de l'ogre se rapporte également au temps qui dévore et anéantit :

Nous avons vu successivement [dans le chapitre 1 sur les symboles thériomorphes] le temps revêtir le visage thériomorphes et l'agressivité de l'ogre, apparaître à la fois comme l'animé inquiétant et le dévorant terrifiant, symboles de l'animalité renvoyant, soit à l'aspect irrévocablement fugace, soit à la négativité insatiable du destin et de la mort²⁷⁸.

²⁷⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 693.

²⁷⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 133.

Nous avons démontré dans la première partie de la thèse une prédominance du *Régime Diurne* dans l'imaginaire soucien. Pour contrebalancer la peur du temps et la disparition de l'être, l'imaginaire mobilise des images nocturnes. Chez Soucy le recours, entre autres, à l'image du double permet cette euphémisation. Nous verrons dans le point suivant que la représentation d'un double inversé peut permettre également de mettre en scène la *coincidentia oppositorum* et de montrer que les choses et les êtres ne sont pas nécessairement tout blancs ou tout noirs.

4.2.3. Jean-Baptiste et Amédée Wilson : les doubles troubles

Avant que les atrocités commises par Wilson ne soient révélées, le récit de sa vie est raconté. Cela permet d'une part d'expliquer les raisons pour lesquelles Wilson est devenu cet être immonde et, d'autre part, de présenter une vision d'ensemble de ce personnage complexe qui, finalement, ne peut se limiter à la dichotomie habituelle du bien et du mal. Wilson apparaît plutôt comme un personnage doté d'une richesse et d'une complexité qu'il vaut la peine d'interroger. Appartient-il aux bons ou aux méchants ? La réponse soucienne s'élabore dans l'ambivalence et montre qu'il est à la fois bon et méchant. Wilson incarne un personnage pour le moins ambigu et illustre en ce sens une sorte de *coincidentia oppositorum*. Cette notion définie par Eliade implique l'harmonie des contraires, même en ce qui a trait aux notions de bien de mal. Chez bon nombre de divinités étudiées par l'historien des religions, « la perfection divine n'est pas à concevoir comme une somme de qualités et vertus, mais comme une liberté absolue, au-delà du Bien et du Mal [...] »²⁷⁹. Eliade ajoute plus loin que « le

²⁷⁹ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, op. cit., p. 116-117.

bien et le mal n'ont de sens et de raison d'être que dans le monde des apparences, dans l'existence profane et non illuminée. Dans une perspective transcendantale, le bien et le mal sont, en revanche, aussi illusoires et relatifs que tous les autres couples de contraires : chaud-froid, agréable-désagréable, long-court, visible-invisible, etc.²⁸⁰ ». Le personnage de Wilson nous semble rendre compte d'une telle perspective, se définissant à la fois par le bien et par le mal.

Jean-Baptiste, alias Wilson, trouve le récit de sa naissance dans un journal écrit par son père. Ce dernier raconte l'accouchement de la mère qui se passe bien jusqu'au moment où le bébé reste coincé et n'arrive plus à sortir :

« Il y a quelque chose d'autre dans mon ventre », disait ma mère. Elle sentait en elle un corps étranger, « tout grouillant », qui la torturait. Elle ne fut délivrée que six heures plus tard, à la tombée de la nuit, après des souffrances considérables. [...] On comprit pourquoi l'enfant ne pouvait pas sortir. Il était retenu par le cordon ombilical d'un autre. Et cet autre était couvert de poils, il avait déjà des dents plein la bouche, d'après mon père on aurait dit qu'il ricanait; et *il était né les yeux grands ouverts*. Ma mère perdit connaissance. Cet être hideux, c'était moi. Ma mère refusa de m'allaiter, et je fus mis en nourrice dès le deuxième jour (*IC*, p. 177, l'auteur souligne).

Le récit de cette naissance extraordinaire permet de mettre en relief les différences physiques que présentent les deux personnages. Même bébé, Wilson est représenté comme un monstre : hideux, poilu, denté. Il appartient à l'informe, au chaos « grouillant ». La mère coupe déjà tout lien qu'elle pourrait entretenir avec ce fils. Il n'appartient pas au cercle familial, il est le « corps étranger », l'exclu. Dès sa naissance, il est rejeté et se voit refuser le sein maternel. Aux yeux de la mère qu'il surnomme la Jument, il n'est pas « normal » comme Amédée, l'autre enfant. Les deux

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

jumeaux sont alors séparés. Leur union est morcelée à l'origine. Toutefois, Amédée, qui souffre de jaunisse, dépérit d'heure en heure et un domestique de la maison propose de réunir les jumeaux. Lorsque la mère entre dans la chambre, elle voit Jean-Baptiste « tourné vers [s]on jumeau, et tendrement, [il] le caress[e] » (*IC*, p. 178). « Horrifiée » (*IC*, p. 178) par une telle vision, elle arrache Jean-Baptiste à son frère et le lance par terre. Mais Amédée est complètement lié à son jumeau et sa survie en dépend : « Je n'étais qu'une chose dont ce dernier avait besoin pour vivre, une excroissance monstrueuse, un organe aberrant, mais nécessaire » (*IC*, p. 178). Les premières années de vie, dès qu'Amédée se retrouve privé de Wilson, il « se me[t] à suffoquer. Il [l]e cherch[e] à tâtons, il lui arriv[e] même de tomber en syncope » (*IC*, p. 178). Les jumeaux vivent quelques années en complète interdépendance « et bien qu'Amédée [est] la grâce, la beauté, le charme de l'enfance en personne, et que [lui], Jean-Baptiste, [est] difforme de cœur et de visage, [ils se] complèt[ent] comme la nuit complète le jour. Pour la Jument cependant, [Jean-Baptiste] [est] le diable » (*IC*, p. 176). Mais Amédée a beau être sublime physiquement et, aux yeux des parents, l'enfant parfait, il présente un caractère malveillant :

Mais il y avait aussi en lui une étrange dureté, égoïste, candide, inconsciente d'elle-même, qui reposait sur la certitude sereine que tout lui était dû. Il trouvait naturel que je m'accuse de méfaits qu'il avait commis, même si nous savions tous les deux que les peines qu'on m'infligeait dans ces circonstances étaient dix fois pires que les siennes. Le soir, dans notre lit, il soufflait doucement sur les blessures de mon dos [...]. Il calait son petit corps sur ma poitrine, il s'endormait, et moi je veillais sur son sommeil. Tout ce qu'il y avait de laid en nous deux, je l'avais pris sur moi. Je me soumettais à lui, sachant qu'il ne pouvait rien être sans moi, ni moi sans lui. Il était la part aimable de nous-mêmes, la seule chose en moi que j'aimais (*IC*, p. 179).

Malgré son physique peu engageant, Jean-Baptiste présente des qualités que son frère ne possède pas. Il est fidèle, protecteur et bienveillant envers son jumeau. Il endure

courageusement les pires châtiments, seulement dans le but de les lui épargner. La piètre opinion qu'il entretient de lui-même découle de l'image que lui renvoie son entourage, mais elle ne reflète pas la réalité. Bien que son père ne l'aime pas plus que sa mère, il s'organise tout de même pour que les jumeaux grandissent ensemble. Jusqu'au jour où le père meurt et que la mère décide de séparer les jumeaux alors âgés de douze ans. Amédée est envoyé dans un collège afin d'y étudier, tandis que Jean-Baptiste se voit contraint d'habiter le pavillon de chasse qui jouxte la maison familiale. Un domestique est affecté à sa surveillance, nuit et jour. Il est libre de se promener sur le domaine, il chasse le gibier qu'il mange, mais toujours le suit cet homme comme son ombre. Il est prisonnier de son propre domaine.

Après une maladie que l'on ne nomme pas, Amédée, alors âgé de dix-huit ans, revient à la maison. Jean-Baptiste attend fébrilement que son frère vienne le visiter dans le pavillon de chasse, mais en vain. Plusieurs visiteurs viennent saluer le fils prodigue de retour et on interdit à Jean-Baptiste de quitter son pavillon. Privé de sa moitié pendant des années, il sent pourtant renaître en lui l'espoir. L'absence du jumeau a été vécue comme une douleur et leur séparation a laissé en lui une « plaie [...] vieille de six années, [qui] se réveill[e] soudain et [l]e brûl[e] comme au premier matin. Il fallait guérir cette plaie saignante, coller sa plaie contre la [s]ienne, pour qu'un même sang se mette à circuler de nouveau dans [leur] deux corps » (*IC*, p. 183). Dès la seconde où le jumeau a remis le pied sur le domaine, le seul désir de Jean-Baptiste est de recréer l'Unité, la cellule gémellaire, de ne faire plus qu'un avec l'autre, à travers un seul et même sang.

Jean-Baptiste comprend qu'Amédée n'entretient pas du tout les mêmes sentiments lorsqu'il se jette à son cou alors qu'il l'aperçoit enfin dans la cour : « Je mis ma main sur sa tête, il se débattit. J'essayai de toutes mes forces de poser mes lèvres sur les siennes – plaie contre plaie ! –, il secouait la tête en criant : "Non ! Non! ..." » (*IC*, p. 184) Jean-Baptiste tente de lui transmettre son désir de communion, mais Amédée le ressent comme une attaque, une agression. Le domestique qui le surveille sans relâche assomme Jean-Baptiste qui est enfermé de nouveau dans le pavillon de chasse. Jean-Baptiste prend alors la décision de n'être plus « qu'un animal sauvage » (*IC*, p. 184). Devant cet abandon qu'il ressent comme une trahison, le jeune homme considère « que celui qui avait été [s]a moitié [est] mort. Mais cette moitié demeurait en [lui] comme un vide affamé, un vide *vivant* » (*IC*, p. 185, l'auteur souligne). Se profile ici l'archétype de l'abîme durandien qui, trop souvent, fait perdre pied et entraîne la chute. Séparé définitivement de son jumeau, Jean-Baptiste apparaît alors comme un être divisé, scindé, qui, pour retrouver l'équilibre, cherchera toujours à combler le vide laissé par l'absence de l'autre. Jean-Baptiste pressent au fond de lui-même que son « frère-enfant » (*IC*, p. 185) finira par lui revenir, « sous une forme ou sous une autre » (*IC*, p. 185). C'est sous les traits du jeune Remouald que son frère-enfant se présente, avec le dénouement tragique que cette rencontre implique.

Après la fissuration de l'Unité qu'il croyait indivisible, Jean-Baptiste passe de l'amour inconditionnel à la haine profonde. Il hait son jumeau qui ose lui survivre, qui n'est plus que la « marionnette » (*IC*, p. 185) de la mère. La figure du double change ici de visage. Amédée se rapproche ainsi de l'archétype du fils tel que défini chez Durand : « Le Fils est répétition des parents dans le temps bien plus que simple

redoublement statique²⁸¹ ». Séparé de Jean-Baptiste, Amédée va en effet recréer une autre forme de cohésion, mais avec la mère, une cohésion qui ne peut que s'avérer malsaine. La mère implique alors les deux fils dans différentes mises en scène – se répétant de façon cyclique – qui ont pour but de montrer à Jean-Baptiste qu'il a perdu sa place auprès de son jumeau. Un dimanche par mois, on tire de force Jean-Baptiste de son lit, on le met nu et on le lave à l'eau glacée pour ensuite le « revêtir d'un déguisement absurde ». Après cette étape qui s'apparente à la phase de purification des rituels et des sacrifices sacrés, sa mère l'oblige à participer au « "déjeuner en famille" » (IC, p. 185) qui s'avère justement « un rituel compliqué » (IC, p. 185), dont Jean-Baptiste n'est qu'un rouage, « un instrument » (IC, p. 185), pour cette mère, profondément manipulatrice, prête à tout pour parvenir à ses fins²⁸². Eliade le rappelle, « [l]a fonction essentielle du sacrifice est de mettre de nouveau ensemble [...] ce qui fut morcelé *in illo tempore*²⁸³ ». La mère réunit donc à la même table ceux qui, en son sein, ont constitué jadis une somme indivisible, un tout indissociable, par trois fois morcelés : la première fois, lors de l'accouchement, qui marque la fin de la cellule primordiale, la deuxième fois, lors du départ d'Amédée, et la troisième fois, par le reniement d'Amédée. Cette mascarade ne sert en fait qu'à renforcer les oppositions entre les deux fils, à « mettre en regard la beauté [d'Amédée] et [l]a laideur monstrueuse » (IC, p. 185) de Jean-Baptiste. Ce dernier joue son rôle de bête à la perfection : « Je m'appliquais à ne pas la décevoir. Je mangeais avec mes doigts,

²⁸¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 350.

²⁸² Le scénario initiatique, tel que théorisé par Simone Vierre, représente une piste intéressante pour approfondir la dimension initiatique de ce passage. Il est possible de consulter à ce sujet : *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.

²⁸³ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, op. cit., p. 139.

léchais mon assiette, répandais la sauce sur mes habits, rotai, pétais » (*IC*, p. 185-186). La mère oblige après le repas les deux fils à assister à une messe dans la petite chapelle familiale, pour ensuite congédier tous les domestiques de la maison et demeurer seule avec Amédée. Durand précise les liens qui se tissent entre l'archétype de l'androgynisme et définit l'inceste comme faisant partie intégrante de l'image du fils dans cette logique de filiation :

Le symbole du *Fils* serait une traduction tardive de l'androgynisme primitif des divinités lunaires. Le Fils conserve la valence masculine à côté de la féminité de la mère céleste. Sous la poussée de cultes solaires la féminité de la lune se serait accentuée et aurait perdu l'androgynisme primitif dont une part seulement se conserve dans la filiation. Mais les deux moitiés pour ainsi dire, de l'androgynisme ne perdent pas par leur séparation leur relation cyclique : la mère donne naissance au fils et ce dernier devient amant de la mère en une sorte d'*ouroboros* héréditaire-sexuel. Le Fils manifeste ainsi un caractère ambigu, participe à la bisexualité et jouera toujours le rôle de *médiateur*²⁸⁴.

Dans l'œuvre de Soucy, l'inceste commis par la mère est sous-entendu à maintes reprises. Lors du déjeuner, Jean-Baptiste soutient que le fait de comparer ses deux fils « excit[e] [l]a lubricité » (*IC*, p. 185) de sa mère. D'ailleurs, pendant la messe, « [d]ès l'élévation, elle commenc[e] à montrer des signes d'excitation » (*IC*, p. 186) et jette à Amédée « des regards humides » (*IC*, p. 186). Le comportement d'Amédée également trahit une certaine détresse. Au fur et à mesure que le rituel progresse, « il se raidi[t] » (*IC*, p. 186), devient « de plus en plus livide » (*IC*, p. 186) et est « saisi de tremblements » (*IC*, p. 186). « Paralysé par la honte et la peur » (*IC*, p. 186), le frère de Jean-Baptiste lui fait « des yeux implorants » (*IC*, p. 186). Jean-Baptiste souligne en outre qu'il « savait très bien ce qui était en train de se passer dans la salle de

²⁸⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 344. L'auteur souligne.

musique » (*IC*, p. 186). Invariablement, au bout d'une demi-heure, la mère des jumeaux sort « en trombe de la maison et se précipit[e] au pied de la statue de la Vierge » (*IC*, p. 186) dans la cour et, « frénétiquement, elle pri[e] en se frappant le ventre et la poitrine » (*IC*, p. 186-187), comme pour se punir d'un quelconque méfait. Dès lors, la question se pose : qui des trois individus est sacrifié par ce rituel ? Est-ce Jean-Baptiste, qui se voit relégué aux oubliettes pour le mois qui va suivre ? Est-ce Amédée, dont la mère abuse ? Est-ce la mère elle-même qui, par l'inceste, pervertit son propre rôle maternel ? La réponse réside peut-être dans l'acte désespéré d'Amédée qui se suicide, mettant lui-même un terme au cycle de violence qu'il subit.

Un beau jour, Jean-Baptiste reçoit une note de la mère qui stipule que « [s]on frère est mort. Il s'est pendu » (*IC*, p. 187). Il se rend alors au cimetière pour y lire sur une tombe : « "Jean-Baptiste, 19 ans, fils de René et de Carmen Wilson, frère d'Amédée" » (*IC*, p. 188). Pour Jean-Baptiste, tout s'embrouille alors et son identité se dérobe devant ses yeux, devenant insaisissable :

Qui était dans la tombe ? Jean-Baptiste ? Se pouvait-il que toute ma vie je me sois trompé sur mon propre nom et l'aie confondu avec celui de mon frère ? À moins que je ne me fusse trompé, non pas de nom, mais de *personne*, et que je fusse moi-même en réalité Amédée ? Mais alors, où commençait Amédée, où finissait Jean-Baptiste ? Il me semblait n'avoir plus de visage. Je me cramponnais à ma seule certitude, au seul nom dont je fusse certain : j'étais Wilson (*IC*, p. 188).

L'identité de Jean-Baptiste apparaît déjà ébranlée lorsque son frère le rejette, il ne se considère déjà plus que comme « un cercueil » (*IC*, p. 185), une boîte vide. La perte de son jumeau laisse une identité trouée, incomplète. Mais avec la mort de son jumeau et l'inscription sur la tombe, c'est la dissolution du Moi. Il n'a plus d'identité déterminante, propre. Il n'est que Wilson, un nom de famille qui désigne le général et

non le particulier. Quelques jours plus tard, il apprend que sa mère est également morte, de consommation. Mais encore une fois, Jean-Baptiste doute des événements. Il n'est plus certain si « c'est [s]a mère qui s'est pendue, et que c'est [s]on frère qui est mort de consommation, de n'avoir pu tolérer de lui survivre » (*IC*, p. 189). Toutes les figures se dédoublent, deviennent interchangeables²⁸⁵.

En somme, l'étude des androgynes, des doubles inversés et des doubles nous amène à conclure que, dans l'imaginaire soucien, la volonté d'aimer débouche trop souvent sur l'échec. La véritable rencontre avec l'autre demeure impossible. Le seul amour d'Alice meurt trop tôt, Remouald se perd en voulant rencontrer l'âme sœur et personne ne remplacera jamais le frère perdu de Wilson. Soucy le confirme, la duplicité qu'il met en scène à travers ses œuvres témoigne de « l'inaptitude humaine à réaliser l'amour²⁸⁶ ». Sans vouloir orienter nos analyses vers la psychocritique, mentionnons seulement que la position de Soucy sur le sujet rappelle la thèse de Rank qui met en relief l'étude des caractéristiques du double littéraire et de la personnalité des auteurs²⁸⁷. Rank en arrive à la conclusion que les auteurs dont la duplicité surdétermine l'œuvre entière, auteurs qu'il qualifie de narcissiques, projettent des

²⁸⁵ Cet état d'indifférenciation, pour s'exprimer en termes girardiens, ne peut que déchaîner la colère et la violence qui mènent au désordre, au chaos.

²⁸⁶ *Catoblépas*, Entretien accordé « à Stéphanie Jasmin, conseillère artistique du théâtre UBU, à l'occasion de la création française de *Catoblépas*, au Théâtre national de la Colline, le 9 novembre 2001 », p. 65.

²⁸⁷ Dans son étude, Otto Rank entend « démontrer qu'il existe dans leur constitution psychique certains éléments communs d'où découleront aussi, dans les œuvres littéraires, certaines ressemblances. Le premier point commun qui unit tous ces auteurs étudiés, et d'autres aussi du même genre, est un certain état pathologique de la personnalité qui dépasse dans plus d'un sens la névrose que nous admettons dans une certaine mesure chez chaque artiste. Ils étaient tous atteints soit de maladies nerveuses, soit de véritables maladies mentales et manifestaient leur excentricité par l'abus des boissons, des stupéfiants, de l'opium, par des excès sexuels, surtout dans leurs formes anormales » (Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, op. cit., p. 28).

doubles, car ils sont incapables d'aimer l'autre, d'entrer en relation avec autrui. Autant Rank que Soucy effleurent la tragique solitude à laquelle est condamné tout être humain. Eliade abonde également en ce sens lorsqu'il dresse le bilan des images s'associant à la *coincidentia oppositorum*:

Qu'est-ce que nous révèlent tous ces mythes et ces symboles, tous ces rites et ces techniques mystiques, ces légendes et ces croyances impliquant plus ou moins clairement la *coincidentia oppositorum*, la réunion des contraires, la totalisation des fragments ? Avant tout, une profonde insatisfaction de l'homme de sa situation actuelle, de ce que l'on appelle la condition humaine. L'homme se sent déchiré et séparé. Il lui est difficile de se rendre toujours parfaitement compte de la nature de cette séparation, car parfois il se sent séparé de « quelque chose » de *puissant*, de totalement *autre* que lui-même; et d'autres fois il se sent séparé d'un état indéfinissable, atemporel, dont il n'a aucun souvenir, mais dont il se souvient pourtant au plus profond de son être : un état primordial dont il jouissait avant le Temps, avant l'Histoire²⁸⁸.

Les principaux personnages souciens étudiés présentent tous cette blessure, cette déchirure, et les images du redoublement deviennent une façon pour l'imaginaire de réunir les fragments d'une totalité perdue.

Conclusion

Ce quatrième chapitre sur la dualité des corps souciens visait principalement à réfléchir sur les relations qui relient certains personnages et leur(s) double(s). Nous avons pu faire émerger des images dans lesquelles « se conjuguent une volonté d'union et un certain goût de la secrète intimité²⁸⁹ ». Les images nocturnes durandiennes appellent une « structure glischromorphe²⁹⁰ : rattacher, attacher, souder, lier,

²⁸⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, op. cit., p. 176-177.

²⁸⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 308.

²⁹⁰ Terme utilisé dans la psychopathologie. Gilbert Durand a préféré le terme *mystique* pour définir sa structure, puisqu'il est « plus vague et moins scientifique » (*Ibid.*, p. 307).

rapprocher, suspendre, accoler, etc.²⁹¹ ». L'archétype de l'androgyné et du fils, les symboles du double de même que des espaces tels le lit et la tombe représentent autant de moyens pour contrebalancer la *Spaltung*, la séparation caractéristique du *Régime Diurne*. Les images du redoublement impliquent l'idée de continuité dans le temps. Il n'est donc pas étonnant de constater que la duplicité soucienne convoque la question de la filiation, des Origines et de l'identité. Nous avons pu le vérifier à maintes reprises, l'identité ambiguë des personnages résulte invariablement de difficultés liées à la famille, toujours présentée comme instable. Cette Unité qui vole en éclats devient en quelque sorte le paradis perdu des êtres souciens et les amène à devoir composer avec la nostalgie qui accompagne cet éclatement. L'imaginaire soucien rend compte de tensions entre l'éclatement de l'Unité et le désir de complétude, bien que parfois, nous allons le remarquer lors du prochain chapitre, les tensions s'harmonisent, s'équilibrent.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 311.

CHAPITRE 5

LA DUALITÉ DES ESPACES

Si, comme il nous a été possible de le présenter dans le chapitre précédent, le thème de la dualité marque certains personnages, il influence inévitablement les espaces dans lesquels les êtres se meuvent. Nous tenterons de définir ici les différentes façons d'appréhender l'espace en lien avec la duplicité dans les œuvres souciennes. Trois modalités retiendront plus particulièrement notre attention. La première section interroge l'espace qui se révèle par le biais de la notion de *coincidentia oppositorum* définie précédemment. Nous y étudierons des images liées à l'harmonisation des contraires qui, rappelons-le, appartiennent aux structures synthétiques du *Régime Nocturne* durandien. D'autres images relèvent plutôt des structures mystiques²⁹² du même régime et sont reliées entre elles, notamment en raison de l'inversion qu'elles catalysent :

²⁹² Quatre structures mystiques définissent le *Régime Nocturne* durandien. Nous nous concentrons dans cette thèse sur la première de ces structures qui regroupent les images liées au redoublement. La deuxième concerne les images de « viscosité euphémisante » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 319, l'auteur souligne), qui se manifestent par le « refus de trancher, de séparer » (*Ibid.*, p. 319). La troisième structure se définit par « un attachement à l'aspect concret coloré et intime des choses, au mouvement vital [...] des êtres » (*Ibid.*, p. 319-320, l'auteur souligne) ; elle est aussi appelée le réalisme sensoriel. Enfin, la dernière structure « est celle de la concentration, du résumé lilliputien » (*Ibid.*, p. 320, l'auteur souligne).

Au sein de cette conscience inversante par redoublement, toutes les images qui d'elles-mêmes se prêtent au redoublement vont être privilégiées ; [...] l'eau double, dédouble, redouble le monde et les êtres. Le reflet est naturellement facteur de redoublement, le fond du lac devient le ciel, les poissons en sont les oiseaux. Il y a dans cette perspective une revalorisation du miroir et du double²⁹³.

Certains espaces souciens se caractérisent en effet par le redoublement dans la façon de décrire la relation entre les images qui se conjuguent finalement à la volonté de réunir le haut et le bas, de fusionner le ciel et le terre. La deuxième section examinera quant à elle l'espace dans lequel le temps semble suspendu ; il rejoint ainsi la conception cyclique du temps maîtrisable propre aux structures synthétiques du *Régime Nocturne* durandien ainsi qu'à la spatiotemporalité sacrée eliadienne. Ce type d'espace peut se rapporter à la dualité dans la mesure où il relève en même temps d'une modalité profane et d'une modalité sacrée. Nous analyserons pour terminer des lieux qui s'élaborent sous le signe du simulacre. Ces espaces de la représentation, véritables calques du réel, malgré le fait qu'ils se montrent de prime abord comme des jeux sans conséquence, de purs divertissements banals et anodins, s'avèrent l'une des voies privilégiées par Soucy pour élaborer une critique du monde contemporain. En somme, dans le cadre de ce chapitre, nous montrerons, entre autres, que la duplicité spatiale souligne à quel point le réel chez Gaétan Soucy est source de déception ou d'insatisfaction.

²⁹³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 236.

5.1. L'espace de la *coincidentia oppositorum* et du redoublement : désir de relier et de confondre

Il a maintes fois été souligné jusqu'à présent que les lieux souciens se présentent comme une menace inquiétante pour les personnages qui les habitent. Pourtant, disséminés ici et là, se manifestent des espaces dans lesquels les tensions disparaissent et où l'harmonie et l'équilibre semblent enfin possibles, du moins pour un court laps de temps. Tel est le cas dans ce lieu que représente l'école dans l'imaginaire soucien. De prime abord décrite dans un rapport d'étrangeté, d'opposition et de séparation, l'école incarne aussi un espace permettant la métamorphose de l'être et du monde dans un rapport davantage orienté vers la symbiose. Ce lieu exprime donc une double nature : d'une part, il sépare et unit l'individu relativement au monde qui l'entoure et, d'autre part, il évoque à la fois l'aliénation et la libération du personnage sur les plans intellectuel et spirituel.

Ce que remarque d'entrée de jeu le jeune Remouald, « c'est qu'à l'école tout [est] découpé à angles droits, les corridors, les règlements, le terrain de jeux, le préau. On ne s'y dépla[ce] qu'en rang selon des trajectoires qui [ont] l'austérité géométrique des théorèmes » (*IC*, p. 192). L'école se définit par sa froideur et la symétrie est mise de l'avant. Les angles des éléments sont coupants, pointus, rappelant les armes tranchantes des structures schizomorphes durandiennes. Nul doute, l'école ainsi décrite s'apparente au *Régime Diurne* de l'imaginaire. L'école dépossède en outre les individus de leur âme : « Puis [Remouald] avait compris que ce qu'on appelait l'âme était ce qu'il laissait chaque matin à la porte de l'école et ne retrouvait qu'à quatre heures, comme un manteau au vestiaire » (*IC*, 193). Ce lieu est donc synonyme de

séparation et de dépouillement. En fait, la fréquentation de l'école est vécue sous le mode de l'arrachement. La lumière qui règne « baign[e] dans une même clarté tonique, exigeante et sans chaleur, comme un sel violent donné à respirer à [l']esprit [de Remouald], pour l'arracher à son foyer, au doux sommeil de la première enfance » (*IC*, p. 193). L'école est ainsi perçue comme un espace qui coupe l'enfant de sa famille, de son lieu d'origine et, qui plus est, du lieu de son enfance. Il s'agit de la mise en scène d'un déchirement violent, d'une séparation douloureuse.

Pourtant, « [u]n événement inoubliable se produi[t] durant la deuxième semaine, en septembre » (*IC*, 193). À travers la luminosité qui se transforme, métaphore de sa spiritualité qui s'éveille, Remouald vit en ce lieu une expérience transcendante qui le change à jamais :

Pour atténuer la lumière trop vive qui tombait des fenêtres, l'institutrice avait abaissé les stores. Et comme les fenêtres montaient jusqu'au plafond, et que le plafond était très haut, elle s'était servie d'une perche dont la présence dans la classe lui avait jusque-là paru énigmatique. La toile jaune des stores était constellée de taches moisies. À travers elle, les rayons du soleil prenaient une douceur magique, inaltérable, inattendue (*IC*, p. 193-194).

La lumière froide, blessante et aveuglante s'euphémise et s'adoucit. Le jeune Remouald se sent en symbiose avec son milieu. Lui qui habituellement est exclu des autres, traité comme étant différent, se sent dès lors « des leurs » (*IC*, p. 194). Il n'en revient tout simplement pas que le monde se métamorphose soudainement en un ilot de douceur et de chaleur réconfortante, pénétrante, qui contraste avec la peur au ventre perpétuelle engendrée par « la brutalité de certains camarades qui l'avait empêché de dormir durant des nuits » (*IC*, p. 193) évoquée juste avant. Remouald ne peut que s'émerveiller devant un tel changement :

Comment pareille beauté, pareille caresse était-elle possible ?... Il y avait la clarté qui sépare, qui accuse les contours, souligne les différences, la clarté des nombres et de la grammaire, des corridors et des règlements, et il y avait celle qui rassemble les êtres, chaleureuse, vivante, d'une tendresse bouleversante. Il vécut en cet instant une expérience d'accueil profonde, comme un premier matin du monde, et de ce jour, il eut la révélation qu'il était sur terre pour réconcilier en lui, Remouald Bilboquain, ces deux lumières (*IC*, p. 194).

L'archétype de la lumière elle-même marque pour Remouald un rapport duel. Il prend conscience qu'il en existe deux sortes distinctes : celle qui sépare, qui met l'accent sur les oppositions et l'autre qui unit et réunit les êtres et les choses. Ces lumières, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, font référence respectivement à la raison et aux émotions. Et Remouald aspire à « réconcilier » la lucidité et la chaleur qui se rattachent à l'image lumineuse. Il recherche au fond une forme de *coincidentia oppositorum* qu'il projette alors sur la nature qui l'entoure. Lors de chaque récréation, il fait le souhait de rencontrer son esprit jumeau :

[I]es doigts noués aux mailles de la clôture, son regard cherchant le fleuve au-delà des maisons au bas de la côte, il refaisait la même prière, une prière sans mots, un pur appel porté par la rumeur du matin, et qui couvrait les cris des équipes de jeu, roulait avec les feuilles balayées par le vent. Le ciel se reflétait dans les flaques, et Remouald pensait aux nuages, à ces masses d'eau comme des navires suspendus dans l'azur (*IC*, p. 203).

Les images convoquées dans ce passage suggèrent la volonté de relier les êtres et les choses. Notons que non seulement les doigts sont noués, ce qui symbolise la liaison et l'attachement, mais ils s'agrippent aux mailles de la clôture, suggérant ainsi l'entrelacement et la chaîne. De plus, les éléments appartenant au ciel et à la terre s'inversent. C'est ainsi que les nuages, semblables aux flaques d'eau, deviennent des bateaux naviguant dans le ciel. L'imaginaire dédouble le haut et le bas qui se mirent l'un dans l'autre, jusqu'à se confondre. Un peu plus loin, l'indéfectible cyclicité des éléments naturels est également mise de l'avant : « La terre séchée boirait la pluie, les

feuilles des arbres en retiendraient quelques gouttes, et c'était cela qu'il fallait faire : marier ce qui est en bas à ce qui est en haut, la terre au ciel » (*IC*, p. 203). Le désir de communion, de fusion est sans équivoque. Mais ce désir projeté dans la nature de réunir les opposés ne s'avère en réalité que l'écho du besoin ressenti par Remouald de trouver son « esprit jumeau » (*IC*, p. 203) et de se prolonger en lui : « Voilà ce que pouvaient deux esprits qui s'aimaient, qui s'abreuvaient à la même eau, à la même source venue d'en haut, et qui partageaient comme un pain le chaleureux aliment de la lumière » (*IC*, p. 203). Pour le jeune Remouald, deux esprits qui communiquent se nourrissent de la même source d'eau, donc aspirent à une forme d'origine commune, partagée. Cette description du partage révèle un profond désir d'unification et témoigne d'une soif de spiritualité à étancher.

Le curé Cadorette, qui incarne un peu le père spirituel du jeune Remouald avant que celui-ci ne tombe entre les griffes de Wilson, recourt aux mêmes types d'images spatiales quelques pages plus loin. Le jeune garçon étant venu se confesser à demi-mot des « sacrilèges²⁹⁴ » commis avec Wilson, le curé Cadorette tente de le conseiller tant bien que mal : « Le vent chassait la neige, et à la lueur de la lune on aurait dit de la poussière de vitre, qui brillait parfois comme du diamant. Le curé savourait cet instant de réconciliation. Le ciel reposait contre la terre, comme une joue sur une épaule, et il serrait contre la sienne le poids chaud d'une tête d'enfant » (*IC*, p. 215-216). Le curé Cadorette ressent un véritable attachement pour ce jeune garçon perspicace doté d'une

²⁹⁴ Nous voulons rappeler qu'il est sous-entendu à plusieurs reprises qu'une relation intime s'est développée entre Wilson et le jeune Remouald, relation dans laquelle Remouald ne semble pas entièrement consentant.

intelligence et d'une sensibilité rares. Le petit est particulièrement éclairé pour son âge, une qualité qui se traduit toujours dans l'imaginaire soucien par une utilisation abondante d'images spectaculaires (la blancheur de la neige, la lueur de la lune, la poussière de vitre, la brillance du diamant) et ascensionnelles²⁹⁵ (le vent) diurnes. Durand souligne d'ailleurs plus d'une fois dans son ouvrage l'isomorphisme de l'ascension, du lumineux et de la vision. Le désir de complétude chez le personnage soucien émerge donc de la prise de conscience du côté rationnel de l'esprit humain, qui empêche l'autre versant, celui des émotions, de s'exprimer. (Ré)unir les deux versants de l'esprit humain, tel semble être la finalité véhiculée par l'imaginaire soucien, qui se traduit par les tensions et les glissements entre un régime d'images qui constellent autour d'une prise de conscience d'un éclatement, d'une fragmentation de l'être, et des images qui convergent autour d'une volonté de recoller les morceaux disparates liés à un morcellement. Mais le sentiment de communion et de symbiose n'est toujours qu'éphémère, le désir demeure la plupart du temps insatisfait. Remouald le confirme : ce qu'il recherche par-dessus tout, c'est « aimer ses camarades et en être aimé » (*IC*, p. 195), mais il ne fait que se buter aux multiples obstacles de la vie qui ne cesse d'ériger « d'incompréhensibles murs de tout côté » (*IC*, p. 195). Nous l'avons déjà mentionné dans les chapitres précédents, l'imaginaire soucien témoigne d'une difficulté d'aimer l'autre et d'entrer dans une relation véritable avec autrui. La complétude se pense dès lors davantage selon un rapport nostalgique à l'unité perdue

²⁹⁵ Ce passage est précédé de l'utilisation de l'image du cerf-volant que nous avons analysée dans le cadre du chapitre deux, qui dégageait les images liées à la fragmentation avec ses schèmes de la chute et de l'ascension. Nous reproduisons ici le passage mentionné pour davantage de clarté : « Tu es comme un enfant avec un superbe *cerf-volant*, qu'il aime envoyer toujours plus *haut*, et qui veut toujours plus de corde, car il aime courir en sentant que le *ciel l'entraîne* : il courra jusqu'à ce que son cerf-volant pique du nez, déchiré par *l'éclair*, les *vents* et la *hauteur* » (*IC*, p. 215, nous soulignons).

que l'on tente de réactualiser tant bien que mal. Mais parfois, chez Soucy, le temps ralentit, au point où le personnage se sent en symbiose avec son environnement. Malheureusement, ce sentiment d'unité, de complétude, n'est qu'éphémère.

5.2. L'espace sacré et le temps suspendu

L'impression d'un arrêt du temps revient comme un leitmotiv d'une œuvre à l'autre chez Soucy. Nombreux sont les passages où les « secondes tournent en rond dans l'éternité » (A, p. 13). Plusieurs scènes de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* illustrent une sortie du temps profane continue au profit d'une temporalité sacrée où le temps suspend son cours.

Lorsqu'Alice revient du village où elle était partie chercher un cercueil pour son père et où elle s'est entretenue avec l'inspecteur des mines pour la première fois, elle emprunte à nouveau le petit bois par lequel elle est arrivée. Le changement d'espace amène un changement dans le rythme du temps. La fuite précipitée du village se caractérise par la vitesse, une rapidité qui contraste avec l'impression de lenteur dans laquelle baigne la scène dans le petit bois. En effet, Alice vient de quitter l'hôtel de ville « en un éclair » (LPF, p. 88) et parcourt le village « à toutes jambes » (LPF, p. 88). Mais arrivée dans la forêt, elle se met à traîner et à rêvasser. Le temps dès lors ralentit, s'étire, invite même à la sensualité. Alice « [s]'arrêt[e] pour rompre de petites branches qu ['elle] piqu[e] dans [s]es longs cheveux » (LPF, p. 89). Elle ne court ni ne marche, mais semble plutôt flotter, ses « pieds vont légers à l'exemple des oiseaux » (LPF, p. 89). On dirait qu'elle « dans[e] malgré [s]a tristesse » (LPF, p. 89). Elle « tourne lentement sur [elle]-même avec [s]a jupe amie de saturne qui est [s]a planète »

(*LPF*, p. 89). Elle aimerait pouvoir rester pour toujours dans ce lieu de transit, « ne jamais rentrer, ne jamais revenir, demeurer à jamais dans le chemin de la pinède, entre domaine et village » (*LPF*, p. 90). Alice désire rompre tout lien, tout passage la rattachant au domaine, « être la divinité discrète de la distance qui sépare toutes choses, la petite fée des sentiers qui ne mènent nulle part » (*LPF*, p. 90). La jeune fille souhaiterait habiter ce lieu intermédiaire détaché de tout, s'établir dans la « distance », donc dans une sorte de non-lieu, s'affranchir de la spatiotemporalité elle-même.

La pinède peut effectivement se comprendre comme un espace médian, un entre-deux. Elle symbolise le passage entre l'extérieur et le monde clos du domaine. Elle est à la fois ce qui relie et ce qui sépare. Le rapport entre intériorité et extériorité, intrinsèque à toute image de frontière, de seuil, de barrière, n'est pas sans rappeler le lien à l'inconscient véhiculé par l'un des symbolismes associés à la forêt : « Pour l'analyste moderne, par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient²⁹⁶ ». Tentée de ne pas retourner sur le domaine, Alice continue malgré tout son chemin, mais laisse affleurer des pensées intimes, cachées :

Mais je pris mon courage à deux jambes et poursuivis ma route. Je trouvais ce faisant la force de résister à la grande tentation que j'ai souvent de me mettre des choses très profondes entre les cuisses, sur ma peau, et parfois même de pousser vers l'intérieur, de l'herbe par exemple, des boutons de fleurs, ou des cailloux ronds et doux comme un regard de cheval (*LPF*, p. 90).

Lors de son passage dans cette forêt, la narratrice laisse émerger ses pulsions, elle rend conscients ses désirs enfouis. La pinède agit en réalité comme un espace initiatique duquel Alice revient autre, transformée, métamorphosée en jeune femme. Sigamos,

²⁹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 456.

dans son étude, met d'ailleurs en évidence la fonction spécifique de la forêt qui « peut être envisagée comme une sorte de Ventre [...] tout entière attachée à l'idée de naissance ou de renaissance, y compris la naissance à soi par l'initiation que l'égarement provoque²⁹⁷ ». La forêt, « centre d'intimité comme peut l'être la maison²⁹⁸ », est, en outre, considérée comme « l'archétype de l'intimité fémininoïde²⁹⁹ ». Chez Soucy, la rencontre avec l'inspecteur des mines en ville confirme la féminité d'Alice qui, jusque-là dans l'œuvre, laisse sous-entendre qu'elle est un garçon. Mais c'est bel et bien lors du passage dans la pinède que la jeune narratrice actualise sa féminité.

Par ailleurs, l'espace de la forêt est éminemment sacré. C'est un espace radicalement autre, séparé. Toute théorie du sacré cherche à expliquer ce sentiment de rupture, de Tout Autre, qu'implique le sacré. Pour certains théoriciens, ce sentiment est relié à la transgression d'un interdit, tandis que, pour d'autres, il prend sa source dans la dimension initiatique du sacré qui ouvre la voie à un mystère profond. Chez Soucy, dans ce passage du moins, le sacré initie, métamorphose et révèle une vérité cachée. Si « [l]e Cosmos dans sa totalité peut devenir une hiérophanie³⁰⁰ », autant chez Mircea Eliade que chez André Siganos, certaines images, telles les eaux, la montagne, la forêt, semblent investies d'une sacralité constitutive. La forêt est l'un des premiers lieux qui évoquent la symbiose de l'être humain avec la nature et pour Siganos, elle

²⁹⁷ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 147.

²⁹⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 281.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 18.

incarne l'une des images primordiales, archaïques dans l'imaginaire de l'être humain. Les images souciennes s'orientent également en ce sens. En voulant s'emparer d'éléments de la nature (herbe, fleurs, cailloux) pour les introduire en elle, Alice désire intégrer une nature extérieure et la faire participer à une nature intérieure. Elle cherche à ne plus faire qu'un avec l'espace qui l'entoure. Dehors et dedans se confondent, reflétant un désir d'harmonie et d'équilibre d'éléments opposés, caractéristique de la *coïncidentia oppositorum*. Mais encore, les oiseaux gravitent « autour de [s]on corps » et ils « ont la couleur de [s]es yeux, car tous les oiseaux valsent avec [elle], c'est [s]on secret, même ceux qui sont à l'autre bout de la terre » (*LPF*, p. 89). En plus de partager des caractéristiques et des comportements communs – les yeux et la danse –, Alice semble parler le même langage qu'eux. Elle semble maître des oiseaux et de leur vol, même de ceux qui sont lointains et absents.

En bref, puisque la pinède renvoie à la fois au sacré et au profane, il est possible de l'envisager comme un espace lié à la dualité. D'ailleurs, dans son étude³⁰¹, Siganos, en plus d'identifier le thème de la quête du langage originel³⁰², montre que les rêveries engendrées par l'image de la forêt primordiale « mettent en scène la duplicité fondamentale de tout archaïsme³⁰³ », soit la représentation de la Mère primordiale et

³⁰¹ Les trois auteurs et œuvres étudiés quant à l'image primordiale de la forêt sont les suivants : Ôé Kenzaburô, *M/T et l'histoire des merveilles de la forêt* ; Alejo Carpentier, *Le partage des eaux* et Mario Vargas Llosa, *L'Homme qui parle*.

³⁰² La forêt comme illustration du langage premier se déploie dans *L'Homme qui parle*, de Mario Vargas Llosa, tandis que la recherche de la musique originelle (pouvant également être considérée comme un langage premier) se retrouve dans *Le partage des eaux*, d'Alejo Carpentier.

³⁰³ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. VII.

du Trickster³⁰⁴. Il s'agit donc ici de donner une autre résonnance de la forêt dessinée par l'œuvre de Soucy, une autre voie tracée par l'archétype, mais qui gravite autour des mêmes significations identifiées par Siganos. En plus de vouloir fusionner avec la nature et ainsi partager le même langage qu'elle – rejoignant ainsi le thème de la quête d'un langage premier –, Alice témoigne d'une prise de conscience de la dualité corps/esprit mise en évidence à plusieurs reprises jusqu'à présent dans le cadre de notre thèse : « D'autres fois, je prends mes enflures dans mes mains et je les presse jusqu'à la douleur, car il faut bien que quelqu'un s'en occupe durant que je suis là, la tête ailleurs, à vagabonder dans tel pays de mes rêves, où tout est à la convenance de mon cœur, et où j'ai le chagrin de ne pas exister » (*LPF*, p. 90). Le *je* de la narratrice se dédouble ici. Il y a le *je* qui s'occupe du corps pendant que l'autre *je* rêve dans l'esprit. Mais ici, plutôt que de présenter la dualité corps/esprit de façon irréconciliable, l'accent est mis sur la simultanéité et la complémentarité. L'espace que représente la forêt s'avère en somme un lieu déterminé par la dualité où la temporalité liée au sacré permet à la jeune femme de se découvrir et de se montrer sous son vrai jour. Les espaces dans lesquels le temps suspend son vol entretiennent des liens particulièrement étroits avec les questionnements identitaires. Ils apparaissent au fond comme des espaces habituellement sacrés présentant une dimension initiatique pour le personnage qui s'y meut³⁰⁵, ils révèlent l'être à lui-même. Les espaces de la

³⁰⁴ Le Trickster est un personnage espiègle qui agit de façon comique, trompe les petits animaux et est trompé par eux. Ses agissements sont liés à ses pulsions, il est donc également associé à la transgression de l'ordre et des règles.

³⁰⁵ Nous en arrivons à des conclusions similaires pour plusieurs espaces souciens qui se conjuguent avec une temporalité ralentie. Par exemple, la salle de bal dans laquelle Alice voit des personnages sortir d'un miroir ancien qui lui semble « arrêté, comme on le dit d'une horloge » (*LPF*, p. 112) devient un espace initiatique extrêmement éclairant quant aux origines de la jeune fille. Elle en profite également pour sortir l'argenterie qu'elle astique. Les ustensiles sont tellement nombreux qu'elle perd le fil en les comptant : « Je crois que ces ustensiles, il y en avait bien quarante-cent-cinquante-treize, toutes les fois

représentation remplissent la même fonction de révélateur. Toutefois, ce n'est pas l'être qui se révèle à lui-même, mais bien la réalité qui cherche à s'imposer.

5.3. Les espaces de la représentation

À travers toute l'œuvre soucienne, le recours au thème de la représentation s'avère récurrent. Nous l'avons vu précédemment pour *Catoblépas*, les déguisements et les mises en scène font partie intégrante de l'intrigue de cette pièce dramatique. Dans *L'Immaculée Conception*, autre exemple, lorsque Remouald rêve au pompier à la tignasse rouge qui tient un lapin dans un chapeau, il se voit entouré des habitants de son quartier et cette « foule applaudi[t] comme au théâtre » (*IC*, p. 35) – une foule qui devient mécontente et le hue quelques pages plus loin, en lui lançant par la tête des cendriers –, tandis que Xavier, dans *Music-Hall !*, ressent une peur malade relativement aux acteurs. Certains personnages sont en outre définis par leur caractère remplaçable, ce qui donne l'impression qu'ils ne font que jouer un rôle. Xavier, nous l'avons évoqué lors du chapitre trois, échange son identité avec celle d'un inconnu au détour d'une rue et « rien ne fut changé au bout du compte dans l'ordre infime de l'univers, et chacun passa sa route sans s'être aperçu de rien » (*MH*, p. 228). D'autres fois, ce sont les éléments du monde eux-mêmes qui se présentent de façon substituable. Alice s'exclame « qu'il y a des fois où tout [lui] semble interchangeable dans

que j'ai essayé de les compter à mesure que je les rangeais en rangées, ma tête se mettait à tourner dans le mauvais sens et je perdais le chiffre tellement il y en avait combien, sur mon cœur » (*LPF*, p. 108). Le temps qui se détraque se reflète d'ailleurs dans sa syntaxe défaillante. Il en va de même quant à l'espace sacré et lié à l'identité du personnage présenté dans *L'angoisse du héron* que nous verrons un peu plus loin. Le raisonnement est le même également lorsque les personnages errent et déambulent dans les rues de la ville présentée comme labyrinthique. Le temps dès lors se suspend et les pérégrinations des personnages traduisent toujours des questionnements identitaires. Tel est le cas pour Xavier, dans *Music-Hall !*, de même que pour Remouald et Clémentine, dans *L'Immaculée Conception*.

l'univers » (*LPF*, p. 61). Force est de constater que le théâtre, le jeu, l'illusion, l'artifice font partie intégrante de la poétique soucienne. Nous désirons en conséquence interroger la fonction de la représentation dans l'imaginaire soucien. Pour ce faire, nous commencerons par étudier quelques scènes du roman *Music-Hall !* qui s'avère à coup sûr l'œuvre qui exploite le plus abondamment le thème de la représentation sous diverses formes (scènes de théâtre, numéros de music-hall, déguisements, objets truqués, reflets, écrans, etc.). Marie-Hélène Voyer observe à juste titre que « [d]ans ce roman, [...] l'espace urbain reconduit sans cesse cette impression généralisée de simulacre, et agit comme une vaste mise en scène du réel³⁰⁶ ». Nous poursuivrons avec l'analyse de quelques personnages de *L'angoisse du héron* qui sont internés dans un asile psychiatrique. Cet espace est décrit comme une scène de théâtre et les personnages qui s'y meuvent endossent des rôles prédéterminés ; ils rejouent jour après jour le même spectacle.

5.3.1. *Que le spectacle commence ! : esthétique grotesque et critique du réel*

Dans *Music Hall !*, la réalité s'efface au profit de l'illusion. Le vocabulaire relié au théâtre, au jeu (jouer la comédie, faire accroire, le mensonge et l'imposture), se fait particulièrement omniprésent et déploie un imaginaire de l'artifice et du simulacre :

Roma[n] de la désorientation, mais également roman[n] de la dépossession, [...] *Music-Hall!*, en exploitant de diverses manières les thèmes du reflet et de l'écran (miroirs, fenêtres, vitrines, cinéma, spectacle, etc.), instaur[e] un imaginaire du simulacre et du délitement qui contribue à la représentation d'un monde d'images dépourvu de concrétude, un monde labile, presque fantomatique, toujours prêt à se dérober, à disparaître³⁰⁷.

³⁰⁶ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op. cit., p. 118.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 125-126.

Paradoxalement, l'illusion vise bien souvent à dévoiler certaines vérités difficiles à entendre³⁰⁸. L'ami de Xavier, le mendiant aveugle, laisse entendre que l'un des dangers associés au théâtre, c'est d'en arriver à confondre la réalité et la fiction : « Tu fais bien, petit, dit l'aveugle, de te méfier des comédiens et des acteurs. [...] [O]n ne peut pas passer vingt-cinq ans de sa vie à faire accroire, tous les soirs, que nous sommes ce que nous ne sommes pas, mais feignant de le croire, sans que cela finisse par nous déranger le support à chapeaux. Ils ont la piqure de tromper et autres perversions du sens génésique » (*MH*, p. 248). Voyer le souligne également, la ville soucienne se « présente comme un espace de la duplicité, comme un calque du réel³⁰⁹ ». Les personnages précisent d'ailleurs se sentir comme dans « un décor de théâtre » (*MH*, p. 323) et Xavier doit « se pincer pour se convaincre de la réalité du spectacle qui s'offrait à lui. [...] L'impression se confirmait en lui de vivre dans un univers ensorcelé, où tout dev[ient] son contraire sans préavis » (*MH*, p. 330).

New York se présente donc comme une ville-spectacle où tout peut devenir représentation. Un des passages du roman est particulièrement marquant et permet une amorce de réflexion quant à la fonction de la représentation dans l'imaginaire soucien. Nous pensons évidemment à « La Minute Nationale de la Joie de Vivre aux États-Unis d'Amérique » (*MH*, p. 210), pendant laquelle chaque citoyen doit feindre le bonheur absolu en effectuant des pirouettes sous les yeux – et les matraques, soulignons-le –

³⁰⁸ Nous verrons également dans le chapitre prochain, par l'analyse du spectacle présenté dans la partie intitulée *Le Mandrin rafistolé*, que certaines représentations théâtrales fonctionnent comme des mises en abyme susceptibles d'éclairer les origines du personnage de Xavier, dans *Music-Hall* !

³⁰⁹ Marie-Hélène Voyer, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, op. cit., p. 118.

de policiers chargés de faire respecter ce qui se présente comme une tradition pour la ville :

Près de Xavier, une femme exécutait les cent pas, [...] en murmurant comme une actrice qui répète son texte avant d'entrer en scène. Une corde à danser sur l'épaule, un vieillard reniflait ses larmes en répétant à son épouse qui le consolait, « je ne pourrai pas, je te dis que je ne pourrai pas ». [...] À midi tapant, une sirène hurla, et sur le coup, New York se transforma en asile de fous. Dans la rue, le long de la promenade, dans le jardin public, aux entrées des buildings et des magasins, chacun s'était mis à chanter à tue-tête sa propre chanson, à danser sa propre danse, à nourrir de son propre numéro la vertigineuse cacophonie de l'ensemble. [...] [E]t c'était la même folie music-hallienne reproduite à des milliers d'exemplaires, à tous les étages des immeubles, et à perte de vue. [...] Nul n'était inactif (*MH*, p. 210).

Cette mascarade se fait cependant « sans joie, sans gaîté, sans aucune bonne humeur, comme si on imposait une corvée » (*MH*, p. 210). Les individus feignent le bien-être et l'amusement que procure la fête. Même si la scène globale montre une foule semblant unie de prime abord par une activité collective de grande envergure, c'est plutôt l'individualité qui est mise en évidence, puisque chacun y donne son propre numéro. La répétition de l'adjectif « propre » souligne d'ailleurs l'isolement des individus et la distance qui s'instaurent entre eux, plutôt que la réunion. La fête tourne d'ailleurs bientôt au cauchemar. Un fil-de-fériste perd le contrôle de son mouvement et vient s'écraser contre « le mur de l'édifice d'en face. Personne ne s'en préoccupa » (*MH*, p. 210). Ceux qui sont inactifs se voient brutalisés par les policiers qui n'hésitent pas à enfoncer « dans les côtes flottantes le bout de [leur] matraque » (*MH*, p. 211). Les dégâts sont rapidement visibles, « [d]es sirènes d'ambulance se f[ont] entendre. [...] Plusieurs individus, de vieilles personnes surtout, se traîn[ent] sur le sol en geignant. Foulures, luxations, lumbago » (*MH*, p. 211). L'éclatement se manifeste par l'entremise du vocabulaire utilisé pour souligner les traces de violence qui

apparaissent. En effet, Xavier circule « parmi ces débris de fête [...], les éclats de verre et les vitrines fracassées » (MH, p. 211). La fête ne remplit donc aucunement la fonction de régénérescence qui lui est attribuée traditionnellement.

Dans l'introduction de son ouvrage sur François Rabelais et la culture populaire, Mikhaïl Bakhtine identifie trois formes de culture comique qui ont cours à son époque. Il y a d'abord le carnaval populaire³¹⁰ qui, jusqu'au Moyen Âge, représente la seconde vie du peuple, puisque « pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie³¹¹ ». La nature du carnaval serait donc « un mode particulier d'existence³¹² » basé sur le principe du rire. C'est que la fête n'a aucun sens utilitaire, elle est affranchie « de tout utilitarisme, de tout but pratique, donn[ant ainsi] le moyen d'entrer temporairement dans un univers utopique³¹³ ». Sur ce point, la pensée de Bakhtine rejoint celle d'Eliade pour qui la fête est le moyen par excellence qui permet d'accéder à un autre temps. Nous l'avons vu précédemment, pour lui, la fête, tout comme le rite ou le mythe, donne l'occasion de

³¹⁰ La deuxième forme réfère aux œuvres verbales en langues latines et vulgaires, elles-mêmes inspirées de la perception carnavalesque du monde. *La Cène de Cyprien*, qui travestit la Bible dans un esprit carnavalesque, et le *Vergilius Maro grammaticus*, parodie de la grammaire latine et de la sagesse scolastique où tout est ramené sur le plan érotique, en sont deux exemples représentatifs. La troisième et dernière forme concerne un phénomène qui trouve sa source dans le langage même et qui sera récupéré par l'esprit carnavalesque : les grossièretés, les jurons et les obscénités. Ces phénomènes de la langue populaire (que l'auteur regroupe dans le chapitre II sous une dénomination plus large lorsqu'il inclut également l'éloge et l'injure : le vocabulaire de la place publique), lorsqu'ils sont introduits dans le carnaval, participent à son atmosphère de liberté et soulignent l'aspect comique du monde second. (Re)placés dans le cadre du carnaval, les grossièretés, les jurons et les obscénités deviennent ambivalents, c'est-à-dire qu'ils rabaissent et mortifient, tout en régénérant et en rénovant. Cette ambivalence des images et du langage rabelaisiens est l'une des clés essentielles pour Mikhaïl Bakhtine afin de comprendre et d'apprécier à sa juste valeur l'œuvre de François Rabelais, ambivalence qui n'est jamais soulignée par tous ceux qui se sont intéressés de près ou de loin à cet auteur. C'est d'ailleurs principalement cette lacune que Bakhtine entend pallier avec son ouvrage.

³¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

³¹² *Idem*.

³¹³ *Ibid.*, p. 276.

sortir du temps profane pour accéder au temps sacré. Le carnaval possède également un caractère universel, car chaque individu qui y prend part participe à la renaissance et à la rénovation du peuple. Dans le cas de *Music-Hall !*, la fonction principale de la fête, soit de renouveler la vie, n'opère pas. La vie « retrouv[e] son train normal, son cours affairé et féroce » (MH, p. 211), qui plus est dans une « [a]mbiance générale de mauvaise humeur et de récriminations » (MH, p. 211). Il n'y a aucune célébration de la vie, aucun apport bénéfique. Toute cette scène n'est qu'une parodie de fête, une mascarade permettant à Soucy de critiquer l'individualisme d'une société composée d'individus égoïstes et égocentriques. Dans le but de confirmer cette hypothèse, nous nous sommes également penchée sur un autre passage du roman qui met en scène un corps « spectacularisé », qui relève dans ce cas précis d'une esthétique du grotesque et qui permet, par le jeu de distanciation qu'elle instaure, une critique du monde actuel.

Le grotesque³¹⁴ a fait l'objet d'études importantes et décisives³¹⁵, mais il n'a rien perdu ni de sa force ni de sa pertinence ; « [q]uant à son actualité, elle semble

³¹⁴ Il est intéressant de remarquer que l'émergence du mot « grotesque » entretient des rapports étroits avec la ruine, une image qui rayonne dans l'œuvre soucienne en général. « Grotesque » provient de l'italien *grottesco* et *grottesco*, termes qui, eux-mêmes, dérivent de *grotta*, qui signifie la grotte. Ce dernier terme désigne à ses débuts une forme d'art ornemental qui prend son envol dans les ateliers italiens, lors de la Renaissance. C'est précisément lors de cette période (vers 1480-1490) que l'on découvre les vestiges de la *Domus Aurea*. À l'origine, « grotesque » renvoie donc à ce qui se rapporte aux grottes et aux peintures découvertes dans ces ruines antiques. Figuraient sur ces murs des hommes et des animaux présentant des difformités monstrueuses : « Peinture libre et cocasse, inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses [...] suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en patte de grue et peignaient une foule d'espiègleries et d'extravagances » (Giorgio Vasari, dans Françoise Susini Anastopoulos, *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 6-7).

³¹⁵ À ce sujet, il est possible de consulter, entre autres, l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit. et celle de Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hambourg, Rowohlt Verlag, 1957 (œuvre à laquelle fait abondamment référence l'ouvrage de Françoise Susini Anastopoulos, *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., 147 p.).

inentamée dans la mesure où, plus que jamais, il paraît fonctionner comme une catégorie transversale et fédératrice, à l'intersection de l'esthétique, du critique et du métaphysique³¹⁶ ». Plusieurs scènes de *Music-Hall !*, élaborées initialement sur un comique de premier degré, évoluent vers le grotesque. Il ne s'agit pas ici de se limiter à la définition du réalisme grotesque³¹⁷ proposée par Bakhtine dans son ouvrage, puisque le recours à cette esthétique chez Soucy ne propose pas une vision positive et régénérante de la vie – caractéristiques essentielles et fondatrices du grotesque chez le théoricien russe –, bien au contraire. Nous retiendrons donc ici pour le moment quelques traits généraux souvent évoqués dans les études sur le grotesque : la présentation d'un univers insolite, l'hybridité, le corps difforme et monstrueux, la transgression systématique des règnes naturels et génériques, l'antithèse du monde et

³¹⁶ Françoise Susini Anastopoulos, *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 5.

³¹⁷ Les trois formes de culture comique populaire définies par Mikhaïl Bakhtine contribuent à former une conception esthétique particulière de la vie, conception qu'il désigne sous le nom de réalisme grotesque. Et c'est justement cette représentation du monde qui est exploitée dans l'œuvre de François Rabelais, avance Bakhtine. L'auteur s'emploie par la suite à définir dans son ouvrage ce qu'il entend par cette esthétique. L'un des traits marquants du réalisme grotesque est le rabaissement. Tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait se voit ramené vers le bas, sur le plan matériel et corporel. Le rabaissement vers la terre devient le symbole de l'Unité indissociable de la vie et de la mort. La terre symbolise alors la tombe et la fécondité, donc la (re)naissance. Le bas associé à la mort est également synonyme de vie et de recommencement. Le réalisme grotesque est donc d'abord et avant tout marqué par l'ambivalence. Bakhtine précise ensuite sa pensée en dégagant quelques autres traits caractéristiques des formes et des images grotesques. D'abord, les formes et les images grotesques concernent habituellement le manger, le boire et la reproduction. Elles se distinguent par l'excès, l'abondance, l'hyperbole et la profusion. Le banquet, par exemple, n'est pas associé au boire et au manger quotidiens, privés, il réfère plutôt à l'abondance de la fête du corps social populaire. On retrouve le même excès dans les images du corps grotesque où l'accent est mis sur les parties du corps qui sont ouvertes sur le monde extérieur, sur les organes qui sont des frontières. Le monde pénètre en lui ou en sort : les orifices, les protubérances, les ramifications, les excroissances. Les images concernant les bouches bées, les organes génitaux, les seins, les phallus, les gros ventres, les nez énormes abondent. Le corps grotesque est toujours un corps en mouvement. Il réfère à l'entre-deux, à l'intermédiaire : « C'est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c'est un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l'endroit où ils se joignent, où ils entrent l'un dans l'autre » (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 35). Au contraire du nouveau canon relatif au corps représenté à partir du XVII^e siècle, qui est délimité, fermé, montré de l'extérieur, et individuel, le corps, dans le canon grotesque, est un corps inachevé, ouvert à la fois sur l'intérieur et l'extérieur ; il est bicorporel, c'est un corps-monde. Il absorbe le monde et le monde est absorbé par lui. En somme, le corps est un bas absolu, un principe absorbant et donnant vie.

de la représentation, le rabaissement de l'idéal ou du sentiment en matériel, l'entremêlement du spirituel et du matériel, l'inversion haut/bas, le mélange de religieux et de profane, le mélange de malaise et de comique, le détournement de la symbolique des objets et le détournement du sens.

La scène qui nous intéresse plus particulièrement met en vedette Strapitchacoudou, la grenouille chantante qui habite un tout petit coffret que Xavier a trouvé sur un chantier de démolition. Elle donne le ton, d'entrée de jeu, dans le roman. Lorsque l'apprenti ouvre le coffre, elle est peut-être sagement « assise, les jambes élégamment croisées, chapeau claqué de guingois et queue-de-pie, une canne à pommeau négligemment posée sur sa fine épaule » (*MH*, p. 34), mais rapidement, sa vraie nature se révèle. La grenouille s'avère machiavélique et met Xavier plus d'une fois dans le pétrin, notamment en refusant de chanter et de se donner en spectacle dès qu'il n'est pas seul, le faisant ainsi passer pour un dingue. Après que le jeune homme se soit fait violemment tabasser par un boxeur professionnel, elle « contempl[e] avidement le corps de Xavier étendu sur l'étal, inconscient, tuméfié, les bras en croix. Il faisait pitié certes. Mais la vue de ce sang d'apprenti l'excitait au-delà d'elle-même, et elle se masturbait comme une enragée du banjo » (*MH*, p. 300). Le grotesque repose ici sur deux transgressions. D'une part, cet épisode effectue un renversement entre le sacré (de la religion chrétienne) et le profane (du spectacle de boxe). La façon dont Xavier est décrit n'est pas sans rappeler le Christ sur la croix, d'autant plus que tout au long du roman, l'accent est mis sur l'innocence de Xavier, le transformant du coup

en bouc émissaire expiant les fautes de l'Homme³¹⁸. Mais l'aura sacrée entourant la figure divine est ici dévaluée, puisque Xavier gît « sur un étal à hot-dogs, soûl mort des coups reçus » (*MH*, p. 299). Le marchand responsable de la salle accentue la dégradation d'un cran en « plantant une saucisse entre ses lèvres inertes » (*MH*, p. 299) et tuméfiées. D'autre part, la scène entremêle spirituel et matériel. Le renversement entre ce qui se rapporte au corps (le bas) et à l'esprit (le haut) est aussi l'un des traits esthétiques associés au grotesque. Même si Xavier est à moitié mort et dans un état de souffrance extrême, la réaction de la grenouille n'est pas d'éprouver de l'empathie ou de la peine (sentiments qui relèveraient de l'esprit, du haut), mais bien un désir sexuel qu'elle ne contrôle pas, au point de se masturber frénétiquement (sentiment associé au corps, au bas). La sexualité s'apparente déjà à la catégorie du bas, mais la masturbation devant la souffrance d'un homme relève en plus de la perversion.

Deux éléments retiennent particulièrement l'attention dans la façon dont le grotesque est exploité : la spectacularisation du corps souffrant et l'indifférence des gens à la souffrance d'autrui. Les mêmes réactions peuvent être observées lors de la scène finale, scène que nous avons déjà évoquée au chapitre un, durant laquelle Xavier se meurt sous les acclamations de la foule venue applaudir Marie Piquefort. L'indifférence des gens envers la souffrance de Xavier est totale et le corps qui se meurt se confond avec l'effervescence du spectacle qui se déroule dans les rues new-yorkaises :

Il replanta ses pieds dans le sable et le plâtre, et entreprit de nouveau son escalade. Il s'aidait des mains, des genoux, des dents, poussait, tirait, tenait

³¹⁸ Bien que présenté comme étant innocent, Xavier ne s'apparente pas au bouc émissaire tel que défini par René Girard. Xavier ne sert ni à rétablir l'ordre dans la communauté ni à apaiser les violences.

bon. Il était tout près maintenant. Il commençait à entrevoir le public qui lui tournait le dos. Il essaya de ramper, de se hisser un dernier trait : « L'eau ! L'eau !... » Mais tout fit comme s'effondrer sous lui. Il rebondit sur le dos, sur le ventre, se cogna le crâne contre un caillou, se retrouva au milieu de l'escarpement, désarticulé, en tas, et vomissant du liquide noir. C'est alors que, dans un déluge de guirlandes et de confettis, accueillie par une clameur féroce, la limousine de Marie Piquefort fit son apparition au détour de la rue. Et, une dernière crampe au cœur, l'apprenti jardinier prit fin sous l'ovation indifférente (*MH*, p. 391).

À l'instar de Jacques David Ebguay, nous pensons que l'esthétique grotesque propose « un autre mode de figuration du contemporain, un outil d'investigation du réel en mutation³¹⁹ ». Chez Soucy, le recours au grotesque permet d'élaborer une critique sociale dénonçant autant la spectacularisation de la misère humaine et de la souffrance que la superficialité et l'individualisme qui caractérisent notre « société du spectacle », voire notre société « hyperfeste », au sens où l'entend Philippe Muray³²⁰.

5.3.2. *L'angoisse du héron : pour ne pas voir le monde voler en éclats !*

Le récit *L'angoisse du héron* mobilise également le thème de la représentation. Cette œuvre est divisée en deux parties distinctes. Nous avons déjà, essentiellement lors du chapitre trois, abordé la seconde partie qui raconte de quelle façon un narrateur appelé Gaétan vit l'après-drame du suicide de son ami Coco, un artiste raté. C'est d'ailleurs dans les dernières pages que le lecteur comprend que le narrateur du début du récit est Coco lui-même. L'homme se rend un jour dans un asile psychiatrique – et jamais les raisons de cette visite ne seront précisées au cours de l'histoire –, où il assiste

³¹⁹ Jacques David Ebguay, « " Le prince et le journaliste" : l'intronisation grotesque dans quelques romans balzaciens », dans Françoise Susini Anastopoulos, *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 14.

³²⁰ « La société hyperfeste succède à la société du spectacle en ce sens que c'est une société de participation totale alors que la société du spectacle était une société de séparation » (Philippe Muray, *Le Portatif*, Paris, Les Belles Lettres/Mille et une nuits, 2006, p. 49). En d'autres termes, dans la société hyperfeste, le sujet contemporain se dissout au sein même du spectacle.

à une interaction qui se passe entre deux des pensionnaires, l'Acteur et le Cabotin. Cette scène a tout d'une représentation théâtrale dont les faits et gestes sont prédéterminés, écrits à l'avance, à l'instar d'une pièce théâtrale. Il s'agira donc ici d'étudier les différents « rôles » tenus par les personnages afin de dégager les enjeux du thème de la représentation que nous envisageons en lien avec la duplicité. Le monde théâtralisé soucien devient comme un double de la réalité présentée dans l'œuvre ; il agit comme une clé de lecture déterminante pour mieux comprendre et apprécier le reste de l'intrigue ainsi que l'œuvre soucienne au sens large. En d'autres termes, nous cherchons à valider l'hypothèse selon laquelle le recours à la représentation chez Soucy aurait une fonction révélatrice qui permettrait de lever le voile sur certaines réalités.

En prenant appui sur le point de vue de Coco, il nous semble juste d'affirmer que ce qui se passe entre l'Acteur et le Cabotin relève de la représentation. Le lexique utilisé par le narrateur en témoigne. Rappelons pour commencer les noms des personnages concernés. Il y a tout d'abord l'Acteur. Coco souligne que l'homme se désigne ainsi lui-même : « J'ai rencontré l'Acteur, une fois, j'ai assisté à son étrange spectacle. Je dis l'Acteur car c'est ainsi que lui-même se nommait, se définissait. À la question du médecin, c'est ce qu'il avait répondu. Il n'avait pas dit je suis acteur, ce que du reste il n'était pas, ayant toute sa jeunesse travaillé dans le bâtiment. Il a répondu : "Je suis l'Acteur" » (*AH*, p. 7). Le nom renvoie en fait au rôle qu'endosse le patient. Mais cette dénomination ne fait pas que le nommer, elle le définit complètement. Ensuite, interagissant avec lui, un homme que Coco baptise le Cabotin. Rappelons simplement pour l'instant qu'un cabotin, dans la langue familière, désigne

un acteur peu talentueux et prétentieux. En bref, les noms des personnages évoquent le rôle qu'ils incarnent et appartiennent tous deux au vocabulaire du théâtre. Mais plus encore, les termes utilisés pour nommer et décrire l'action qui se déroule entre les deux individus s'apparentent à l'idée de la représentation. Coco affirme d'entrée de jeu avoir assisté à « l'étrange spectacle » (AH, p. 7) de l'Acteur. Le narrateur insiste plus d'une fois sur l'idée d'un numéro qui se répète et qui est exécuté par l'Acteur : « Il était là dans cette salle à répéter le même spectacle depuis vingt-huit ans » (AH, p. 14). L'Acteur observe d'ailleurs « les réactions de ce qui était pour lui son *public*. Clair que cet homme était en *représentation* » (AH, p. 15, nous soulignons). Le fait de voir un étranger dans la salle doit « ajouter aussi une touche singulière à sa représentation du jour » (AH, p. 16).

Penchons-nous maintenant sur les deux personnages qu'incarnent l'Acteur et le Cabotin. Leurs différences les amènent notamment à se définir comme des adversaires. Le champ sémantique de la lutte qui se déploie abondamment renforce cette idée. La scène qui se déroule entre l'Acteur et le Cabotin s'inscrit effectivement sous le signe d'un véritable combat : « L'acteur et lui se surveillaient l'un l'autre, comme des lutteurs avant le match » (AH, p. 18). Du point de vue du spectateur, il y aura nécessairement un vainqueur et un vaincu : « C'est que la Victoire paraissait proche au Cabotin. Le Héron commençait à vaciller sur sa patte » (AH, p. 22). Le narrateur parle également d'une « rivalité singulière » (AH, p. 24) entre les deux hommes, à la fois « pathétique » (AH, p. 24) et « titanesque » (AH, p. 24), d'une « joute » (AH, p. 24) dans laquelle on se « dispute l'estime et la reconnaissance, [du] seul, [de] *l'ultime* spectateur » (AH, p. 24, l'auteur souligne). Les deux hommes ainsi que le narrateur

forment alors un triangle intéressant³²¹ : « Les regards de chacun allaient du rival à moi et de moi au rival » (*AH*, p. 24). Si L'Acteur et le Cabotin se ressemblent sur le plan physique, leurs attitudes et leurs gestes sont présentés de façon contrastée. En effet, les yeux du Cabotin « étaient de la même couleur de plombs sautés que ceux de l'Acteur, détail frappant. Il était vêtu d'ailleurs de même manière » (*AH*, p. 17). Toutefois, contrairement à l'Acteur, le Cabotin est « enclin à la gesticulation incontrôlée, envoyant tout à coup son bras en l'air, sans raison aucune et sans sembler lui-même s'en apercevoir, genre coup de fusil qui part tout seul » (*AH*, p. 17). Le Cabotin est associé à l'action, au mouvement. Il « [a] des fourmis dans les jambes, qui s'agit[ent] elles aussi, réclam[ent] d'agir » (*AH*, p. 18), tandis que l'Acteur n'arpente pas la scène comme le Cabotin, « [s]on petit cercueil debout, cela suffi[t] » (*AH*, p. 10). De son espace, l'Acteur n'utilise « qu'une portion infime, celle qu'aurait pu occuper un cercueil à la verticale³²² » (*AH*, p. 10). En somme, les comparaisons avec l'effervescence du Cabotin ne servent en réalité qu'à mettre en évidence la lenteur de l'activité de l'Acteur qui met au jour, malgré tout, une certaine forme de dynamisme.

Celui qui joue le Héron n'est pas complètement immobile, bien qu'il maintienne sa posture « quoi ? Trois quarts d'heure, une heure ? Plus ? Il ne fallait pas être pressé » (*AH*, p. 14). Coco, en fin observateur, constate qu'il est saisi d'un « tremblement

³²¹ Nous désirons souligner au passage que ce triangle serait particulièrement intéressant à approfondir dans une perspective girardienne à l'aide, entre autres, de sa théorie du désir mimétique.

³²² L'objet auquel l'espace « de scène » utilisé par l'Acteur est comparé, le cercueil, s'avère particulièrement intéressant. Il s'associe lui-même à la plus grande immobilité que le corps puisse connaître : la mort. Mais l'espace utilisé par l'Acteur ne se résume pas qu'à la fixité, puisque le narrateur spécifie dans le même souffle que la délimitation spatiale utilisée par l'Acteur pourrait s'apparenter également à « une cabine téléphonique » (*AH*, p. 10), une image rappelant davantage la communication, la communion entre les êtres.

imperceptible » (AH, p. 12) ; que son regard « d'emmuré » (AH, p. 15) se caractérise par « l'affolement » (AH, p. 15) et la « mobilité » (AH, p. 15) ; que son attitude est celle d'une « immobilité panique » (AH, p. 16) ; qu'il détache son pied du sol « [à] peine, tout juste » (AH, p. 19) pour ensuite le « soulever davantage, lentement, tremblotant » (AH, p. 20) et « redress[er] le buste » (AH, p. 20) et qu'à partir d'un certain moment, il « commenc[e] à vaciller » (AH, p. 22). Le mouvement, bien qu'extrêmement lent, s'inscrit dans les gestes de l'Acteur. Il est vrai qu'il ne bouge pratiquement pas pendant son spectacle : « Son art prenait sa source et toute sa force dans la contraction, dans *l'exercice* de la contraction » (AH, p. 10, l'auteur souligne). Sa posture rappelle l'impassibilité du héron et se veut « le commencement d'une chute » (AH, p. 12), mais d'une « chute figée dans son amorce, une promesse jamais tenue de chute vers l'avant » (AH, p. 12). Son corps traduit donc à la fois une forme de mouvement mais aussi d'immutabilité :

La tête était penchée, les épaules ployaient sous un fardeau invisible, mais très certainement réel, les genoux avaient fléchi, fléchi, puis s'étaient arrêtés en plein fléchissement. Ses mains longues, dénervées, des mains de vieille dame pianiste qui se vide de son sang, tendaient vers le sol, le bout des doigts tremblant d'un tremblement imperceptible de brin d'herbe. Comme si elles avaient voulu toucher le sol, mais s'étaient, elles aussi, comme les genoux, arrêtées en chemin. Toute sa personne immobile, sauf cette tremblote (AH, p. 12-13).

Le corps se voit arrêté dans son mouvement mais, en réalité, il n'est pas complètement statique. Il tremble. Il est dans l'attente de quelque chose. L'angoisse est perceptible³²³ :

³²³ Ce jeu entre l'immobilité et la peur de voir le monde voler en éclats fait écho à la maladie et au drame familial au cœur duquel se place celui que l'on nomme l'Acteur. Les raisons de son internement sont divulguées par Coco. L'Acteur a été diagnostiqué « catatonique avec brusques et imprévisibles explosions de fureur » (AH, p. 8). Le personnage du héron permet donc à l'acteur de représenter la paralysie dont il souffre de même que la peur de l'éclatement de sa violence. Ces excès de violence ont déjà fait des ravages par le passé au sein de sa propre famille : « Les membres de sa famille, au sens

À mesure que l'ankylose gagnait le mollet, que les muscles manquaient de je ne sais quoi, que le sang congestionnait, les traits de ce dernier exprimaient une angoisse qui n'a pas de nom et qui est la catatonie même : l'angoisse corrosive, absolue, de devoir se maintenir dans une posture impossible, sous peine de provoquer un cataclysme qui fera voler le monde en éclats. Ce grand piqué de la tête jouait le Héron, il donnait en spectacle sa personne transformée en Héron pour éviter que l'univers ne vole en éclats. Il le faisait tant qu'il pouvait (AH, p. 22-23).

Ce passage illustre parfaitement bien les tensions observées dans l'imaginaire soucien entre des images relevant du *Régime Diurne* et du *Régime Nocturne* durandien, tensions que nous cherchons à mettre en évidence dans le cadre de cette thèse. Par ailleurs, c'est la peur de l'éclatement, du morcellement, de la fragmentation perceptible dans l'imaginaire des œuvres souciennes qui entraîne les images sur le terrain du combat. Le moyen choisi ici par l'imaginaire est l'immobilité contre l'éclatement, l'arrêt pour pallier le mouvement. Rappelons que l'antithèse est la figure par excellence définissant le *Régime Diurne*. Toutefois, si l'on analyse avec minutie les images qui constellent autour de l'attitude de l'Acteur, force est de constater que les différentes rêveries basculent vers le *Régime Nocturne*. Le personnage soucien ne pouvant complètement arrêter le temps, il peut, par l'adoption d'un comportement mythico-poétique et par sa participation au sacré, mobiliser des images se déployant dans la lenteur caractéristique de la descente – non pas dans l'arrêt ou dans la stagnation complète – et dans la réunion d'états contraires. C'est ce que nous permettra de comprendre l'analyse de l'espace dans lequel les personnages « produisent leur spectacle ».

anatomique, ceux de ses trois petits frères, de ses deux sœurs et de sa mère, cela prit des semaines pour les retrouver un à un, éparpillés dans le jardin jouxtant la maison familiale quelque part près de Saint-Aldor. Il n'était pas ce qu'on appelle un individu fréquentable » (AH, p. 8).

5.3.3. *Des corps et décors*

Si le corps de l'Acteur s'inscrit dans l'ordre d'une certaine fixité, l'espace s'associe également à l'immobilité. Les chaises de la salle de séjour sont « rivées le long des plinthes » (AH, p. 9) et les tables sont « boulonnées au plancher » (AH, p. 9). Fait encore plus intéressant, les patients enfermés finissent presque par fusionner avec l'espace dans lequel ils sont contraints. Dans la salle de séjour « devait s[e] trouver [...] une vingtaine de personnes. Certaines rivées aux chaises rivées aux plinthes, certaines aux tables boulonnées au plancher » (AH, p. 10-11). Les individus se prolongent dans l'espace, s'y ancrent de façon quasi permanente. Corps et décors se trouvent alors définis à travers le schème de *se confondre* (structures mystiques durandiennes) et participent d'un imaginaire structuré par la fusion et la symbiose. Le sacré inhérent aux situations de communion entre les êtres et leur espace s'impose ici. L'espace dans lequel l'Acteur se produit est également comparé à la scène d'un théâtre. L'Acteur « offici[e] invariablement dans le même décor, celui de la grande-salle, dite "de séjour" » (AH, p. 8). Coco utilise le terme d'« "officier", car il suffisait de l'avoir vu jouer, avec quelle troublante intensité, son immuable spectacle, pour connaître qu'avait lieu là, pour [les spectateurs], pour lui, quelque chose qui tenait de la dernière hauteur, et du sacré » (AH, p. 8-9). Sa prestation appartient donc selon le narrateur au domaine de l'art, voire au domaine spirituel. Sa performance détient le pouvoir de le transformer et de transformer le spectateur qui regarde. Son art touche profondément, métamorphose. En ce sens, il se rapproche du comportement mythico-poétique défini par Bilen, évoqué lors du troisième chapitre, concernant le statut sacré du récit chez Soucy. Le spectacle que livre l'Acteur semble permettre de s'affranchir de la spatiotemporalité profane l'espace d'un moment. Le récit et la représentation, dans

l'imaginaire soucien, possèdent donc la même fonction. Ils révèlent l'être à lui-même et permettent un combat similaire contre le temps profane lié à la dégradation du corps et des choses. Il n'est alors pas étonnant de constater que l'Acteur ne fait pas du tout son âge : « Vous lui auriez donné trente ans d'âge. Le médecin confirm[e] qu'il en avait quarante-sept [...] » (*AH*, p. 14). Cet aspect de jeunesse perpétuelle donne ainsi l'impression que le temps sacré des représentations théâtrales possède véritablement le pouvoir d'arrêter le temps ou, du moins, de ralentir sa course.

Tout combat implique inévitablement un gagnant et un perdant. Dans le cas de la joute entre L'Acteur et le Cabotin, le dénouement de la première partie du récit entraîne un renversement de situation, qui éclaire également la lecture qu'il est possible de faire du récit. Le Cabotin, en raison du dynamisme dont il témoigne, est considéré de prime abord comme le vainqueur dans le combat qui l'oppose à l'Acteur. Coco le décrit comme un « homme résolu qui ira jusqu'au bout de son idée » (*AH*, p. 19) : « il [...] march[e] d'un pas convaincu, droit devant lui. C'est peu dire qu'il avait l'air déterminé, [...] incarnant à la perfection l'homme lié indéfectiblement à l'objet de sa volonté, qui réalise, qui agit, celui dont le destin est de détraquer le monde pour y imprégner sa signature indélébile » (*AH*, p. 19). La description semble sans équivoque. Le Cabotin « agit » sur le monde qui l'entoure, le « détraque », il y laisse sa trace, sa marque « indélébile ». Tout, dans son attitude, renvoie à l'action. Il est « convaincu », « déterminé », voire plus, « [i]l [est] la Détermination en personne » (*AH*, p. 19). Il s'inscrit dans le mouvement et ne cesse de faire l'aller-retour entre sa chaise et le mur « avec une telle minutie dans la répétition des mêmes gestes, des mêmes pas, des mêmes ricanements de mépris, qu'on aurait pu croire à un film

indéfiniment recommencé » (AH, p. 21). Coco, se questionnant sur le but ultime de cette représentation, conclut que « [m]archer jusqu'à un mur remplissait sa vie [...], lui donnait un sens » (AH, p. 25). La défaite de l'Acteur paraît alors évidente sur le coup au narrateur : « Dans une grimace de douleur, [l'Acteur] reposa le pied au sol. Retrouva sa posture du début, cette chute qui jamais n'aboutit, qui m'avait semblé si énigmatique en son intention, mais qui n'était au fond que la posture naturelle qu'adopte le corps après avoir passé une dizaine de minutes sur une patte à souffrir de crampes au mollet. C'en était fait de la signification de la vie » (AH, p. 25-26). Le Cabotin ridiculise l'Acteur en riant dans sa barbe, jugeant probablement, selon le narrateur, qu'il « ne faisait que jouer, alors que lui, avait entrepris, que lui, avait agi, et en effet il n'avait pas acté : l'exploit de se rendre jusqu'au mur, il l'avait bel et bien accompli » (AH, p. 27). Toutefois, la passivité de l'Acteur n'est qu'apparente et Coco comprend que « [l'Acteur] aussi pouvait agir, lui aussi pouvait acter » (AH, p. 20) et qu'à

le considérer plus attentivement, il y avait une lueur au fond de son vasistas, qui n'y était pas auparavant. Car, je le compris à ce seul détail, il savait qu'il avait agi, lui aussi. Il n'avait pas fait semblant de jouer le Héron, il avait *réellement acté*. Son devoir de comédien, il l'avait exécuté, il avait enduré de tous ses muscles l'angoisse catatonique de sauver le monde du fracas. [...] Il saluait nord-est, il saluait nord-ouest, puis saluait plein nord. Tout bas, et pour lui seul, sa bouche imitait le bruit des applaudissements (AH, p. 27-28, l'auteur souligne).

Le héron incarne la lutte contre l'inéluctable. Il sent de tout son être qu'il ne pourra se maintenir indéfiniment dans cette position, qu'il ne pourra empêcher le monde de voler en éclats tôt ou tard. Malgré son apparente immobilité, l'Acteur serait donc celui qui agit véritablement sur le monde en laissant, entre autres, une empreinte sur les gens qui observent son « spectacle ». Sa prestation appartient à la spatiotemporalité sacrée

et possède le pouvoir non seulement de transfigurer, mais aussi de ralentir le temps, l'espace de quelques instants. À l'opposé, le Cabotin, en dépit de son activité frénétique, ne change rien au monde, il remplit seulement l'espace quelques instants : « Le Cabotin était *occupé à se rendre jusqu'au mur*. Rien d'autre. [...] Marcher jusqu'à un mur remplissait sa vie, comblait sa soif de bougeotte [...] » (AH, p. 25, l'auteur souligne). La portée de ses gestes n'égale pas celle de l'Acteur. Les actions du Cabotin n'ont de sens que pour lui-même et ne dépassent guère l'individu en question.

En somme, dans l'univers soucien, le monde est présenté comme une illusion trompeuse et la représentation devient une façon de faire tomber les masques, de révéler la vérité : « Le monde est un léviathan terrible qu'il faut saisir à la gorge, un enfer dont il faut chambarder le décor menteur, un ennemi qu'il incombe aux acharnés que nous sommes de le défigurer » (AH, p. 24). Plutôt que de rendre méconnaissable, la défiguration joue ici le rôle de rendre reconnaissable, de faire ressortir le vrai visage, et la mise à distance instaurée par la représentation s'avère l'une des voies le permettant.

Conclusion

L'objectif de ce chapitre visait principalement à analyser l'influence de la dualité sur les espaces. Dans un premier temps, l'étude des images liées à la *coincidentia oppositorum* et au redoublement a permis de mettre au jour des espaces caractérisés par les schèmes de l'union et de la liaison. Dans le but de contrebalancer les images qui convergent autour de l'idée de la fragmentation et de la séparation,

l'imaginaire soucien produit des images de communion et de complétude. Nous avons par la suite examiné les espaces dans lesquels le temps se suspend, pour en arriver à la conclusion qu'ils entretiennent des liens étroits avec une modalité sacrée et qu'ils permettent aux personnages de se (re)connaître. Enfin, dans la dernière section de ce chapitre, nous avons interrogé différents espaces convoquant l'illusion et le simulacre. L'étude du corps spectacularisé a permis de constater que, dans l'imaginaire soucien, la représentation du réel devient l'une des voies privilégiées pour critiquer l'individualisme de la société actuelle. En plus de la recherche de complétude et du désir de communion, qui se sont révélés en filigrane tout au long du chapitre, l'étude de la dualité des espaces a mis en évidence l'idée que le réel, chez Soucy, est souvent source de déception ou d'insatisfaction, ce qui pousse les personnages à trouver refuge dans des rêveries teintées de sacré, de spiritualité ou de surnaturel. Nous le verrons d'ailleurs dans le chapitre qui suit, les intertextes bibliques et merveilleux qui traversent les œuvres, en plus d'offrir une échappatoire pour les personnages, permettent de pallier leur mémoire trop souvent lacunaire et offrent au lecteur des clés de lecture essentielles à la compréhension des récits. Le paradigme indiciaire et la mise en abyme remplissent une fonction analogue en ce qui a trait à l'intelligibilité de l'intrigue, en plus d'éclairer l'identité et l'Origine des personnages souciens.

CHAPITRE 6

COMBLER LES TROUS DE MÉMOIRE

Nous avons vu, lors du troisième chapitre, que la mémoire des personnages se présente chez Gaétan Soucy de façon fragmentaire et que le lecteur doit souvent reconstruire le fil de l'intrigue à partir de bribes d'informations éparses qu'il recueille ici et là. Ce sont ces traces, ces empreintes que nous désirons ici mettre au jour et interroger. Si, d'une part, la mémoire apparaît éclatée et défailante dans l'imaginaire soucien, il importe, d'autre part, de reconnaître une force antagoniste en tension qui cohabite avec elle et qui se présente comme une tentative de remplir les trous, de combler les vides. Nous avons pu déterminer au moins trois stratégies textuelles différentes chez Soucy qui serviraient à pallier les insuffisances mémorielles des personnages, à approfondir la compréhension de l'œuvre et, bien entendu, à guider le lecteur dans la (re)construction du sens des récits, puisque ces derniers, nous le verrons sous peu, s'élaborent toujours à partir d'énigmes à résoudre. Dans la première partie de ce chapitre, le paradigme indiciaire et la mise en abyme seront présentés comme deux stratégies textuelles au fonctionnement similaire. Ils seront appréhendés comme des traces, des vestiges d'un tout à atteindre. À travers ces fragments qui sillonnent les textes, les indices et les mises en abyme deviennent une façon d'atteindre un tout, une

Unité, une forme de complétude. Ils sont les compléments de la mémoire défaillante, les informations dont le lecteur a besoin pour comprendre l'intrigue, car ces deux stratégies textuelles entretiennent la plupart du temps un rapport évident à l'identité des personnages ou à leur Origine.

Dans la seconde partie du chapitre, nous étudierons les traces d'intertextualité qui parcourent les œuvres souciennes, des traces que nous envisageons comme une stratégie textuelle dont la dynamique invite à la complétude, tout comme le paradigme indiciaire et la mise en abyme. L'une des premières idées avancées par Nathalie Piégay-Gros lorsqu'elle réfléchit à propos du phénomène de l'intertextualité est que le « statut du texte est [...] modifié par les citations, allusions, références, qui peuvent entrouvrir l'œuvre sur un ailleurs, ou rompre son unité³²⁴ ». Cette idée revient plus loin lorsque l'auteure observe que « [s]i l'intertextualité peut constituer une force de liaison, capable d'inscrire le texte dans une filiation d'œuvres, elle peut à l'inverse représenter une force de rupture qui met à mal la tradition, bafoue l'autorité des modèles et modifie profondément le statut et la nature du texte³²⁵ ». Piégay-Gros soutient en fait que le recours à l'intertextualité peut être envisagé comme une stratégie d'écriture liée à la coupure ou à la continuité, parfois même les deux³²⁶. En termes

³²⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 4.

³²⁵ *Ibid.*, p. 135.

³²⁶ Il est possible de consulter à ce sujet les deux ouvrages suivants d'André Lamontagne : *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Boucherville, Fides, 2002, 281 p. et *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1992, 311 p. L'auteur soutient que le phénomène de l'intertextualité assure à la fois une fonction de continuité et de rupture : « Dès le XIX^e siècle, le texte de fiction narrative convoque des intertextes français pour signaler sa légitimité littéraire, alors que, dans un même temps, il s'en distance sur le plan thématique pour satisfaire à l'idéologie messianique, aux prescriptions de l'abbé Casgrain quant aux conditions d'être d'une littérature nationale » (*Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, op. cit., p. 10-11).

durandiens, cela se traduirait par le schème de la fragmentation propre au *Régime Diurne* de l'image ou par celui de l'Unité ou du cycle qui détermine le *Régime Nocturne*. Notre position se rapproche de celle de Laurent Demanze qui avance que l'intégration de la citation dans le discours « vient [...] combler un vide, et suppléer une parole défaillante³²⁷ ». Certes, le langage des personnages souciens est déficient et leur mémoire, pleine de trous, mais l'emploi de différents intertextes vient combler certaines lacunes mémorielles, permet une fuite du réel ou encore donne accès à des clés de lecture indispensables pour le lecteur errant dans les différentes intrigues sur lesquelles s'érigent les œuvres souciennes. S'inscrivant tous deux sous le mode du renversement, les intertextes bibliques et merveilleux invitent également à réfléchir sur le malaise existentiel ressenti par les personnages présentés comme étant inadaptés à leur propre monde.

6.1. Ruines textuelles et rayonnement des vestiges

Dans la première partie de notre thèse, il a été montré qu'en raison de la destruction de l'espace et du corps, les œuvres de Gaétan Soucy développent un imaginaire de la ruine qui, paradoxalement, sert d'assises à la (re)constitution identitaire du personnage. Nous observerons, dans ce dernier chapitre, que l'image de la ruine sert également à la (re)constitution du récit lui-même. La ruine, sans être un élément mythique à proprement dit, s'avère une image symbolique assez forte et assez prégnante pour influencer toutes les composantes du texte soucien : les personnages, les lieux, les identités et les stratégies textuelles elles-mêmes. Pierre Brunel explique

³²⁷ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.*, p. 25.

au sujet de ce phénomène d'irradiation que « la présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte³²⁸ ». La ruine chez Soucy, nous le verrons, se présente bel et bien comme une image structurante et signifiante qui rayonne à travers toutes les voies empruntées par l'imaginaire soucien.

6.1.1. *Le paradigme indiciaire*

L'image de la ruine, dans les différentes œuvres souciennes, n'influence pas seulement l'espace, le corps et l'identité des personnages. Nous pensons qu'elle s'impose également au texte lui-même. Toutes les œuvres, à des degrés différents, proposent en effet de nombreux indices disséminés dans le texte, qui révèlent une partie de l'énigme sur laquelle est campée l'intrigue – une intrigue qui, la plupart du temps, concerne l'Origine ou l'identité des personnages, et dont la résolution demeure inaccessible au début de l'œuvre pour le lecteur, en raison de la mémoire incertaine des protagonistes. Nicolas Xanthos considère d'ailleurs que la force du roman *L'Immaculée Conception* tient en son haut degré d'énigmaticité :

D'une manière à la fois plus évidente en apparence, mais aussi plus fondamentale dans l'organisation du roman comme dans ses thèmes, cette séduction trouve aussi sa source dans l'énigmaticité de *L'Immaculée Conception*. En effet, cette œuvre est parsemée, tissée, constituée même, d'énigmes multiples qui se croisent, se relancent, se répondent, s'obscurcissent. Partout, des gestes mystérieux, des attitudes qu'on ne saisit pas, des actes qu'on doit deviner à leurs traces chiffrées : tout l'univers romanesque scintille de l'éclat fascinant de l'énigme³²⁹.

³²⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 82.

³²⁹ Nicolas Xanthos, « Le vaste plan et l'incompréhension du pêcheur : forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3 (87), 2004, p. 112.

Son commentaire peut facilement s'étendre à l'ensemble de l'œuvre soucienne. Nous pouvons penser par exemple à la voix narrative de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, que le lecteur considère de prime abord comme un garçon. Mais ce garçon est doté de mystérieuses « enflures » (*LPF*, p. 77), aurait bizarrement « perdu [s]es couilles » (*LPF*, p. 79) et projette de jeter curieusement, par on ne sait quel procédé, du sang à son frère lors de querelles, ou encore au prêtre, en ville, lorsqu'il la gifle. La voix narrative précise alors qu'elle « aurait aimé mettre le doigt dans [s]a culotte et lui jeter du sang, mais [...] pas de sang ce jour-là, c'était cicatrisé jusqu'à la prochaine fois » (*LPF*, p. 70). Les indices affluent ainsi, lentement, et se mettent bientôt en place les pièces du casse-tête. Aidé par les réminiscences du personnage, qui renvoient aux souvenirs de deux jeunes jumelles, le lecteur finit par se rendre à l'évidence que le narrateur est en fait une narratrice, enceinte de surcroît. L'hypothèse d'une identité féminine se voit d'ailleurs confirmée par Alice vers la moitié du livre, après son passage en ville. La révélation de sa grossesse s'élabore de la même manière, soit par l'accumulation d'indices laissés un peu partout dans le texte, des indices que le lecteur doit relever afin d'interpréter les différentes situations auxquelles il se voit confronté. L'historien Carlo Ginzburg nomme ce modèle épistémologique le paradigme indiciaire :

Selon [lui], le modèle épistémologique indiciaire repose sur l'examen, la lecture et l'interprétation de détails, signes et symptômes qui sont révélateurs d'un phénomène actuel. La forme d'une empreinte sur le sol révèle qu'un animal est passé par là, le dessin d'une chevelure dans un tableau permet d'identifier son auteur, tel symptôme permet au médecin de reconnaître telle maladie. Ce mode de connaissance est aux fondements de la médecine hippocratique, qui s'appuie sur l'interprétation des symptômes, et de la psychanalyse, qui étudie les écarts, les lapsus et les actes manqués comme les signes révélateurs de réalités psychiques plus larges. Il est aussi

ce par quoi procède le personnage des romans d'Arthur Conan Doyle, le fameux détective Sherlock Holmes, lorsqu'il enquête³³⁰.

Ginzburg explique que la fin du XIX^e siècle a vu émerger « un modèle épistémologique [...] ou, si l'on préfère, [...] un paradigme » dans le domaine des sciences humaines, lequel n'aurait pas reçu toute l'attention nécessaire selon lui. Le paradigme indiciaire prend racine, entre autres, dans les théories sur l'art de l'italien Giovanni Morelli³³¹ qui développe, à son époque, ce que les historiens de l'art nomment encore de nos jours la « méthode morellienne ». Cette dernière consiste en fait à identifier si une toile appartient à un auteur donné ou si elle n'est qu'une imitation. Selon Morelli,

il ne faut pas se baser, comme l'on fait habituellement, sur les caractères les plus apparents des tableaux et, par conséquent, les plus faciles à imiter : les yeux levés vers le ciel des personnages du Pérugin, le sourire de ceux de Léonard de Vinci et ainsi de suite. Il faut au contraire examiner les détails les plus négligeables, et les moins influencés par les caractéristiques propres à l'école à laquelle appartient le peintre : les lobes des oreilles, les ongles, la forme des doigts des mains et des pieds. Morelli découvrit ainsi, et catalogua scrupuleusement, la forme d'oreille propre à Botticelli, celle de Cosmé Tura, etc. : traits présents dans les originaux, mais absents des copies. Cette méthode lui permit de proposer des dizaines et des dizaines d'attributions nouvelles dans quelques-uns des principaux musées d'Europe³³².

Le texte soucien fonctionne ainsi, en laissant jaillir un détail après l'autre. Le lecteur doit relever ces indices et s'en servir pour recomposer et interpréter le récit.

³³⁰ Estelle Grandbois-Bernard, *Fantômes dans la ville. Récits de la survivance et du retour dans les représentations artistiques contemporaines de la ville*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 57.

³³¹ Giovanni Morelli est un médecin italien qui a publié des textes traduits en allemand, entre 1874 et 1876. Il les écrit sous le pseudonyme de Ivan Lermolieff en se faisant passer pour un amateur d'art de nationalité russe.

³³² Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 140.

Des procédés similaires sont utilisés dans *Music-Hall !*, notamment avec le personnage de Xavier qui, nous l'avons déjà expliqué, résulte d'une expérience scientifique. C'est un être hybride, composé des membres de différents individus raboutés l'un à l'autre. Nu, il ressemble au monstre de Frankenstein avec ses plaies mal refermées et ses cicatrices³³³. Les indices qui concernent sa véritable identité et son origine passent inaperçus au début mais, en s'accumulant, ils finissent par s'imposer avec force. Nous avons déjà, dans le cadre du chapitre un, ressorti plusieurs scènes qui suggèrent explicitement une comparaison entre l'apprenti et une marionnette. Nous désirons ici attirer l'attention du lecteur sur d'autres passages dans lesquels les indices se présentent de façon plus subtile, mais tout aussi prégnante. Par exemple, dès les premières pages, l'image de la couture, de la suture, se révèle et s'impose au fil du texte. Au début du roman, le narrateur spécifie que Xavier s'installe pour manger comme s'il avait les jambes « cousues l'une à l'autre » (*MH*, p. 18) et que bien qu'il n'excelle pas dans le domaine de la démolition, il est « cousu de bonne volonté » (*MH*, p. 69). Un peu plus loin dans le texte, la description faite de l'apprenti au théâtre mentionne qu'il est « comme cousu » (*MH*, p. 144) à son siège et que lorsqu'il distribue ses dollars aux démunis dans la rue, il danse avec eux, « les coudes cousus au corps » (*MH*, p. 231). Mais encore, des parties de son anatomie sont souvent décrites à l'aide d'expressions qui renvoient à une certaine mécanique. Rapportons

³³³ Nous reproduisons ici, pour davantage de clarté, la citation utilisée pour décrire le corps monstrueux de Xavier lors du chapitre un : « Le torse de Xavier n'était plus qu'une plaie repoussante. Il avait le dos et le ventre couverts de graffitis, inscrits dans sa chair à la chaux vive. [...] Xavier enleva enfin les planchettes de son invention, conçues pour lui aplatir les seins. [...] Des points de suture entouraient la base du cou ; de même aux aisselles, où il n'y avait ni poil ni rien. [...] Ses cheveux manquaient par plaques, flaques de sable dans une pelouse. [...] Il considéra avec un étonnement morne [...] les lignes de suture qui lui rayaient la peau à hauteur d'aîne, ainsi que cette grosse boule de chair au milieu de sa cuisse qui avait durant les dernières semaines doublée de volume et triplée de poids, était devenue dure comme de la pierre » (*MH*, p. 387-390).

notamment à cet effet que, lorsque Xavier se rend compte qu'il est incapable de déchiffrer le calendrier des démolisseurs en raison de leur mystérieux patois qu'il ne comprend pas, « les bras lui dévissèrent » (*MH*, p. 208), et que le lavabo qui coule en permanence lui donne « envie de robiner » (*MH*, p. 44) – nous l'avons vu précédemment, le lecteur apprend à la fin du roman que Xavier a un robinet qui fait office d'organe génital. Enfin, il aurait préféré « abandonner son nouveau boulot » (*MH*, p. 20) plutôt que d'enlever ses baskets pour chausser les bottes de travail réglementaires. Son entêtement à ne pas se dévêtir revient quelques pages plus loin lorsque Xavier tente de se suicider « en accrocha[nt] courageusement sa ceinture [au plafond] et [en] s'y pend[ant] » (*MH*, p. 128), dans le but d'éviter d'aller essayer un nouveau costume au magasin avec Peggy Sue. La réaction du jeune homme apparaît pour le moins exagérée pour le lecteur qui n'a pas encore découvert que Xavier présente un corps complètement mutilé. Certaines phrases prononcées par différents personnages peuvent dès lors s'interpréter comme des avertissements ou des conseils du narrateur³³⁴. Par exemple, lorsque Xavier trouve des carrés de chocolat au fond de ses poches, sans savoir ce qu'ils font là, il précise que ce fait n'est « peut-être qu'un détail, mais il considèr[e] que tout a de l'importance, si on veut y piger quoi que ce soit. La moindre chose, et ainsi de suite, à l'infini » (*MH*, p. 48).

Par ailleurs, lors d'une promenade de Lazare dans la ville, ce dernier réfléchit au fait que ce qu'il voit n'entretient pas de lien avec lui-même et se remémore également un de ses derniers rêves :

³³⁴ Il est pertinent de penser que derrière la voix narrative se camoufle celle de l'auteur lui-même, qui propose ainsi au lecteur une clé de lecture afin d'interpréter son œuvre.

Une vieille dame penchée, avançant à petits pas, un cabas serré contre son ventre ; la disposition des pains azymes dans la vitrine d'un boulanger ; la configuration d'un petit tas de nuages et même la taille de la barbe d'un rabbin qu'il croise, tout cela, sans lien aucun avec lui-même, ainsi qu'il le sait, ne lui en paraît pas moins des augures morbides, d'obscurs avertissements, et il songe au garçonnet dans son rêve de la veille, le garçonnet dans sa barquette, qui lui adressait des signes avec son moignon, signes où il reconnaît le même avertissement, le miroitement d'une même énigme, diffuse et tenace (*MH*, p. 63).

Non seulement ce genre de scène réitère une fois de plus le sentiment d'étrangeté des personnages par rapport à leur monde, comme nous l'avons mis en évidence lors du chapitre deux, mais elle permet également d'entretenir une atmosphère mystérieuse. Ainsi apparaît le texte soucien, il est à l'image du monde qu'il dessine, composé d'indices à déchiffrer, d'énigmes à résoudre. Le narrateur s'immisce d'ailleurs de plusieurs façons dans le récit afin de mettre la puce à l'oreille du lecteur à propos de l'identité des personnages. Par exemple, lors de la présentation du jeune apprenti, il est dit que « [l]e garçon était un immigrant de fraîche date ». Le narrateur aussitôt prend soin de préciser que « c'est du moins ce qu[e] [Xavier] affirmait » (*MH*, p. 15). La seule vérité connue à ce moment-là par le lecteur, c'est que Xavier est complètement amnésique. Le narrateur met donc en garde le lecteur concernant les affirmations du jeune apprenti sur son passé. Plusieurs assertions du jeune homme se verront d'ailleurs réfutées en cours de route : il n'est ni immigrant ni Hongrois ! En bref, bien que la mémoire de Xavier soit présentée d'entrée de jeu comme étant incertaine en raison de son amnésie, plusieurs indices relatifs à ses origines véritables et à son identité jonchent le texte. Le lecteur, alerté également par certains propos du narrateur, est alors en mesure de reconstruire le fil des événements.

6.1.2. La mise en abyme

De nombreuses mises en abyme³³⁵ contenues dans ce roman jouent également le rôle d'indices et concourent elles aussi à éclairer une partie de l'intrigue et à approfondir l'identité des personnages. Sur le moment, certaines situations ressemblent à des culs-de-sac diégétiques, elles semblent totalement dépourvues d'intérêt. Cependant, plus le roman progresse, plus les éléments que l'on croyait vains se voient éclairés sous un jour nouveau et deviennent particulièrement significatifs. Prenons par exemple la scène où Peggy Sue, l'amie de Xavier, lors d'une sortie, évite un événement, souligne-t-on dans la narration, qui aurait pu s'avérer tragique : « Il faillit se produire une petite catastrophe. En passant trop près d'elle, un monsieur manqua faire, avec son cigare, un trou irréparable dans la marinière de Peggy, il s'en fallut d'un rien. (D'autant que la vendeuse avait averti Peggy que ce tissu prenait feu rien qu'à le regarder) » (*MH*, p. 144). Les tournures impersonnelles (il faillit, il s'en fallut) expriment des faits qui se sont presque produits, mais qui ont été évités de justesse. Pourquoi insister autant sur une catastrophe qui ne se produit même pas ? La réponse soucienne ne tarde pas à se faire entendre. Le feu fatal n'a pas vraiment été évité, il a seulement été différé. Quelques pages plus loin, le lecteur assiste à la scène de l'incendie dans la chambre de Peggy Sue. Le feu qui la transforme en véritable torche humaine lui coûtera d'ailleurs la vie. L'incendie, rappelons-le, a été déclenché par Lazare, un personnage qui, curieusement, nous l'avons observé lors du chapitre

³³⁵ Nous entendons la mise en abyme dans un sens général, c'est-à-dire comme un procédé d'écriture qui consiste à représenter l'œuvre ou l'une de ses parties à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Selon Lucien Dällenbach, « est mise en abyme toute enclave ayant pour référent la totalité qui lui sert de cadre » (« Abyme, mise en », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 11). Il est possible de consulter également l'ouvrage du même auteur sur la question : *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, 247 p.

deux, est également associé au feu, en raison de son rapprochement avec la figure du Prince des Ténèbres. Bref, l'insistance sur un drame qui ne se produit pas – du moins, pas au moment où il est annoncé – prend ainsi tout son sens. Le narrateur maîtrise parfaitement bien la situation et il se joue habilement du lecteur. Ces mises en abyme se saisissent alors comme des traces disséminées dans le texte, qui réfèrent à des événements passés et à venir. Dans son mémoire portant sur les représentations artistiques des espaces de la ville en démolition, Estelle Gandbois-Bernard observe d'ailleurs que la ruine invite un rapport particulier au temps : « [L]es ruines et les fragments engagent une configuration temporelle particulière. [...] [L]e passé est rejoint par l'avenir, car dans la ruine sont donnés à la fois le signe d'un passé disparu qui a laissé derrière lui ses fragments, et le pressentiment d'un avenir anticipé comme effacement, chute, disparition totale des traces de ce passé³³⁶ ». Soucy, en utilisant la mise en abyme comme un procédé tantôt de retour en arrière, tantôt d'anticipation, tantôt des deux à la fois, laisse dans le texte des traces et des empreintes du passé et du futur, une sorte de mémoire passée et à venir. L'écriture de Soucy se rapproche ainsi de l'image de la ruine, puisqu'elle abandonne çà et là des indices qu'il faut interpréter au même titre que des vestiges, fragments provenant d'une totalité que l'on cherche à atteindre. Ces traces s'apparentent aux différents morceaux d'une totalité de sens que le lecteur doit (re)construire afin de résoudre l'intrigue des romans. Afin de valider ces hypothèses, penchons-nous plus attentivement sur le passage concernant le spectacle du *Mandarin rafistolé* qui, dans *Music Hall !* toujours, représente probablement l'une des mises en abyme les plus significatives de tous les romans de l'auteur.

³³⁶ *Ibid.*, p. 63.

Peggy décide un beau jour d'emmener Xavier à un spectacle de music-hall. Ce dernier est loin de se douter qu'il assistera en fait à la représentation d'un drame qui symbolise son origine particulière. Le spectacle ouvre une brèche dans sa mémoire et les souvenirs de Xavier commencent dès lors à remonter à la surface. La pièce du *Mandarin rafistolé* est d'autant plus intéressante qu'elle contient également plusieurs indices concernant des événements qui vont se produire pour Xavier et des membres de son entourage. Le résumé de la pièce est simple. Il s'agit de l'histoire d'un jeune Mandarin qui vient de perdre son père. Sa mère se dévoue entièrement à la mémoire de son mari décédé. Toutefois, chaque soir, elle s'enferme à l'intérieur d'un pagodon où il est interdit d'entrer. Dès le début, le spectacle donne à Xavier des sensations particulièrement intenses :

Et, durant une heure, ce fut un déboulement d'extravagances, de prodiges, d'enchantements inattendus, de fantaisies démentes. Xavier crut bien y laisser sa raison. Il avait peine à tenir sur son siège. L'envie lui prenait de hurler de douleur et de joie. Il passait le doigt sous son col, prêt à suffoquer, jetait sur Peggy des regards effrayés d'émerveillement. [...] [R]ien ne l'avait préparé à cette soudaine explosion de paradis. Il y avait donc place à New York pour ces îlots de grâce ? Il existait des lieux, même ici, dans cette ville implacable, où il suffisait de se rendre pour avaler une grande gorgée de féerie ? (MH, p. 143)

La pièce du *Mandarin rafistolé* possède pour Xavier un caractère sacré qui se déploie à l'extérieur du cadre profane et non significatif. D'une part, le sentiment ambivalent éprouvé par le jeune homme rappelle celui du *numineux* ressenti devant le sacré, tel que défini par Otto Rank. D'autre part, par l'entremise de cette pièce, des vérités se révèlent à Xavier, qui ressort de l'expérience complètement métamorphosé. La pièce, en ce sens, revêt une dimension initiatique difficile à nier.

L'éblouissement de Xavier se poursuit durant la seconde partie de la pièce. Un beau matin, des sorcières donnent un philtre au jeune Mandarin et l'emmènent dans le pagodon. Celui-ci y découvre un portrait de sa mère lorsqu'elle était jeune. Elle est en compagnie d'un officier de marine portant un bandeau de pirate, qui tient dans ses bras un bébé. Prenant conscience que celui qu'il a toujours cru son père biologique ne l'est pas, il tente de s'attaquer aux méchantes fées qui se défendent et le mettent en lambeaux. Cette partie de la représentation « s'achève sur les membres épars du jeune Mandarin. Ses mains s'ouvrent et se ferment : sa tête sanglote; l'assistance est fascinée » (*MH*, p. 145-146). Le motif des membres épars, étudié lors du premier chapitre de la thèse, s'impose ici de nouveau. Devant cette dislocation du corps, la fascination éprouvée par Xavier depuis le début de la représentation se transforme soudainement en angoisse. Ses lèvres tremblent et il est « blanc comme un linge » (*MH*, p. 146). Tous applaudissent ces « "stupéfiants effets de scène" » (*MH*, p. 144-145), mais Xavier, lui, est complètement bouleversé. L'insistance du narrateur sur les artifices et les effets spéciaux appréciés de l'auditoire sert en fait à souligner que Xavier n'est pas en mesure d'instaurer une distance entre le réel et la fiction. Pour l'apprenti, la dislocation fictive rejoint sa propre réalité, reflète son propre corps rapiécé, et ce, malgré le fait qu'il tente de le camoufler depuis le début du roman. La pièce de théâtre devient ainsi le miroir qui le confronte à son identité. Il ne peut plus nier sa condition.

Xavier n'est pas au bout de ses peines; d'autres parallèles avec son histoire sont à l'œuvre dans le dénouement de la pièce. Un mystérieux Enchanteur propose à la mère éplorée de lui rendre son fils. Tout ce dont il a besoin, c'est la tête du jeune

garçon. L'Enchanteur ressuscite le jeune homme « en lui greffant un corps de tigre, deux pattes de chien en guise de jambes, des ailes de pélican, une queue de rat » (*MH*, p. 146). Seule la tête demeure celle du Mandarin. La composition du Mandarin est similaire à celle de Xavier qui est formé des membres et des organes de cinq autres individus. Seule la tête de Vincent (Xavier) a été conservée. Le personnage de l'Enchanteur se rapproche alors de celui de Rogatien Long-d'Ailes qui a créé Xavier, par amour pour Justine, la mère de Vincent. Rogatien peut également se définir comme le père créateur de Xavier, puisqu'il lui a en quelque sorte donné naissance. Devant la métamorphose du Mandarin, l'attitude de la princesse fusionne alors à celle de Xavier ; tous deux se « mord[ent] le poing d'horreur » (*MH*, p. 146). La fiction de la représentation rejoint alors la réalité de Xavier. Une fois encore, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le thème de la représentation chez Soucy sert à dévoiler la vérité, à faire tomber les masques. L'illusion, l'artifice, mobilisés par la pièce du Mandarin, lèvent le voile sur les origines particulières de Xavier et éclairent son identité.

Par ailleurs, deux autres indices sont également donnés dans le dénouement du spectacle sur certains événements à venir dans la vie de Xavier. Tout d'abord, dans la pièce, la mère meurt subitement après avoir pris conscience que l'Enchanteur et le père biologique du jeune Mandarin ne sont, en réalité, qu'une seule et même personne. Justine, après sa rencontre avec Vincent devenu Xavier, le rejette et se suicide. Dernière empreinte qui préfigure la fin de Xavier, la mort solitaire du Mandarin :

Lors de l'ultime tableau, étendu seul sur scène, le Mandarin meurt de chagrin, au fond du cachot où on a relégué le honteux bâtard qu'il est maintenant devenu pour tous les habitants du royaume. Il agite faiblement ses ailes de pélican. Une esclave en secret a attaché une colombe à

l'extrémité de sa queue de rat. L'oiseau tente de s'envoler, mais demeure à ras de sol, prisonnier (*MH*, p. 147).

Le fond du cachot où se meurt le Mandarin et celui du ravin dans lequel Xavier s'éteint illustrent le même trou, évoquent le tombeau. Les deux personnages meurent dans la solitude et dans l'indifférence du monde extérieur. Xavier meurt sous les yeux, mais sans que personne n'y prenne garde, d'une foule rassemblée, venue rencontrer Marie Piquefort. Soucy concrétise ce paradoxe, mourir seul au milieu de tous.

Enfin, il est possible d'observer que l'espace du music-hall devient la réflexion de la mémoire de Xavier. Au moment où se termine le spectacle, qui (re)joue d'une certaine façon le drame des origines du jeune homme, l'édifice se lézarde et commence à s'écrouler. La scène revêt alors des allures de fin du monde en combinant différents désordres naturels : « [D]ans un craquement d'orage, un luminaire se décroch[e] du plafond » (*MH*, p. 17) et « [u]ne épaisse fumée de plâtre [se] répan[d] » dans l'assistance. De cette fumée, ce ne sont pas des sauterelles qui tombent sur Terre comme dans l'apocalypse, mais bien des rats : « Du large trou laissé au plafond tombèrent bientôt ce qui semblait des pelotes de fourrure, qui s'abattirent sur les crânes, dans les cheveux, sur les poitrines, des pelotes de fourrure qui se mirent à courir en tous sens soudain, et qui s'avérèrent des rats. Alors, les hurlements, la bousculade, la trombe vers les issues de secours, l'incrédulité et l'horreur, les évanouissements » (*MH*, p. 147). Paradoxe intéressant, pendant que les murs s'effondrent, la mémoire de Xavier se reconstruit peu à peu. Une fracture s'ouvre alors dans la mémoire du jeune apprenti et la vérité commence à émerger. Le jeune homme pressent que quelque chose dépasse le cadre de la représentation qui le touche, lui, profondément. Sa réaction à la

finale du spectacle est particulièrement intense. L'espace du théâtre et la réaction de Xavier se rejoignent, se font le miroir l'un de l'autre : les deux sont complètement anéantis. Le jeune homme a « les yeux vides, n'applaudi[t] pas ne di[t] rien, ne respir[e] plus » (*MH*, p. 147). Xavier est complètement sous le choc. Indifférent aux murs qui s'écroulent autour de lui, l'apprenti demeure coi, paralysé, « lèvres entrouvertes, les yeux rivés au luminaire, fixes comme des clous » (*MH*, p. 148). Il se laisse entraîner, « hagard » (*MH*, p. 148), par Peggy Sue, vers la sortie.

À peine quelques heures plus tard, la représentation du *Mandarin rafistolé* continue de se frayer un chemin dans la tête de Xavier. Réel et fiction s'interpénètrent. Peggy Sue ramène l'apprenti chez lui et, sous le coup d'une immense fatigue, Xavier s'endort d'un sommeil profond. Voulant, en toute amitié, déshabiller son ami afin qu'il soit plus à l'aise dans son lit, elle dégrafe son nœud papillon, déboutonne son col de chemise et tente de lui enlever ses souliers. C'est alors que l'apprenti se réveille en sursaut, complètement transformé. Il engueule son amie avec un langage qui est aux antipodes de son caractère. Sa réaction est violente : « Tu profitais de ce que j'étais dans les rêves pour me mettre tout nu ? Me jouer avec, et quoi encore ? Qu'on s'attache ensemble par mon petit bout, je présume, comme mes voisins d'à côté, des cinglés pourris de vices, espèce de truie ? [...] Tu es une méchante fée, tu voulais profiter de ce que je dormais pour me mettre en charpie ! » (*MH*, p. 164) Xavier a peur de mourir, de disparaître, et la comparaison entre Peggy Sue et les fées qui ont transformé le Mandarin de la pièce en lambeaux matérialise cette angoisse. Plus qu'une catharsis, la représentation chez Soucy devient ici un véritable calque du réel. Elle permet aux personnages de comprendre leur réalité. L'interrogation de Xavier en est la preuve :

« Pourquoi m'as-tu emmené voir ce spectacle, à la fin ? Tu sais quelque chose sur mon père, et tu me le caches depuis qu'on se connaît, et tu m'as entraîné là pour voir ces mimes soi-disant pour me faire comprendre ? [...] Sors d'ici, maudite chienne ! » (*MH*, p. 164) Son amie n'a aucune idée de ce qui s'est produit dans le passé de Xavier et c'est bien malgré elle qu'il y est confronté. Xavier a l'intime conviction que la représentation à laquelle il a assisté entretient d'étranges liens avec son propre drame, mais il ne sait pas encore à quel point.

En somme, les indices et les mises en abyme qui se déploient dans l'écriture soucienne servent à colmater les trous laissés par la mémoire abîmée des personnages. Ils deviennent une véritable stratégie textuelle en permettant soit au personnage de se remémorer certains événements en lien avec son identité, soit au lecteur de comprendre les énigmes sur lesquelles sont bâties les œuvres. Ces deux stratégies relèvent d'une volonté de complétude, tout comme le recours à l'intertextualité qui semble répondre également à une aspiration de totalisation.

6.2. Les récritures souciennes : intertextes bibliques et merveilleux

Commençons tout d'abord par esquisser une définition de ce qui sera entendu ici par *intertextualité*. À l'instar de Nathalie Piégay-Gros, nous définirons l'intertextualité comme une stratégie de réécriture³³⁷. Piégay-Gros désigne « le

³³⁷ Nathalie Piégay-Gros donne la définition suivante lorsqu'elle emploie le terme de *réécriture* : « Action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version. Mais la réécriture désigne aussi de manière générale et vague toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, implicitement ou explicitement » (*Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 181).

mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage...³³⁸ ». Chez Soucy, bien que nous ayons identifié des citations précises d'auteurs, notamment un intertexte baudelairien, c'est plutôt l'allusion qui serait la forme privilégiée de réécriture. Rapportant les paroles de Charles Nodier, Piégay-Gros écrit qu'une « citation à proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie. [...] C'est qu'elle sollicite différemment la mémoire et l'intelligence du lecteur et ne rompt pas la continuité du texte [...]. [...] [L]e trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation à proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question³³⁹ ». L'allusion se pense donc davantage en termes d'homogénéité que de cassure. Cette forme se rapproche en conséquence de la volonté d'unification propre au *Régime Nocturne* chez Gilbert Durand, raison pour laquelle nous désirons étudier ce phénomène dans le cadre de cette deuxième partie de la thèse, consacrée au thème général de la complétude. Deux intertextes ont particulièrement retenu notre attention, celui qui appartient à l'imaginaire biblique, que nous approfondirons à l'aide des romans *Music-Hall !*, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Immaculée*

³³⁸ *Ibid.*, p. 7-8. L'auteure définit six formes que revêt l'intertextualité, soit : la citation, la référence, le plagiat, l'allusion, la parodie et le pastiche.

³³⁹ *Ibid.*, p. 52.

Conception, et celui qui relève des contes de fées, que nous explorerons également dans le roman *Music-Hall* !

6.2.1. Les récritures bibliques

La façon dont Soucy modifie les allusions bibliques donne lieu à plusieurs renversements intéressants qu'il nous sera possible de sonder dans cette partie du chapitre. Dans le cas de *Music-Hall* !, une scène particulière du roman contient diverses évocations de personnages ou d'épisodes de la Bible. Vers la fin du roman, le Philosophe des Sables fait un rêve à propos de Xavier, dans lequel ce dernier l'appelle à l'aide. Puisque Xavier, le lendemain, ne se présente pas sur le chantier, Léopold O'Donahue, dit le Philosophe des Sables, inquiet du sort de son jeune ami, se met en tête de le retrouver et de l'amener vivre avec lui dans sa maison de pension : « Leopold le traitera comme le fils unique qu'il n'a jamais eu. Et ce fils lui sera également un guide. Il lui semble que seul Xavier pourra le sauver de l'Imposture qui le hante de plus en plus depuis qu'il sent la mort venir » (*MH*, p. 239). Les rôles sont distribués. Le Philosophe est le père et Xavier, le fils, voire le Fils. Léopold transforme l'apprenti en guide, véritable Jésus le Sauveur, en lui octroyant le pouvoir non seulement de le guider, mais aussi de le sauver. Malheureusement pour Léopold, sa quête se rapporte davantage à une recherche dénuée d'un sens profond et véritable. Le sobriquet dont on affuble le vieil homme devient lui-même l'objet d'un retournement intéressant. Le vieil homme n'est plus auréolé de la sagesse du philosophe. Son entreprise, constamment décrite en termes de feinte, de simulacre et d'illusion, devient plutôt l'œuvre d'un pauvre fou. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est décrit après l'échec de sa quête

de retrouver Xavier ainsi que l'aveu de son analphabétisme. On le retrouve non loin de chez lui, complètement nu, en train de dévorer, sous une galerie, des souris vivantes.

Léopold part donc à la recherche de Xavier chaque matin et erre ainsi toute la journée. Sa femme et sa fille le filent, en voiture. Le texte soucien opère alors une dévaluation de certaines images sacrées et du comportement du philosophe, qui tient davantage « de la débauche » (*MH*, p. 238), du « déchaînement mystique » (*MH*, p. 238), que de la piété. Léopold n'en est d'ailleurs pas à sa première « toquade » (*MH*, p. 238). Vingt ans auparavant, « [d]urant trois mois il s'était pris d'un culte pour Marie » (*MH*, p. 238). Léopold avait alors transformé la maison de chambres qu'il tient avec sa femme en un sanctuaire dédié à la Vierge Marie. Pendant des semaines, des chapelets ont pendu du plafond « comme des saucisses chez le charcutier portugais » (*MH*, p. 238). L'objet sacré se confond ici avec le ventre sexuel et le ventre digestif durandien, opérant ainsi un renversement caractéristique de l'esthétique grotesque telle que nous l'avons définie lors du précédent chapitre. Les chapelets se retrouvent dévalués; ils perdent leur statut sacré pour redevenir objets profanes. Léopold est allé jusqu'à se convaincre qu'une icône de la Vierge « suintait des larmes chaque vendredi vers les trois heures » (*MH*, p. 238). Devant la froideur et la méfiance de l'évêque lui-même quant à son histoire, le Philosophe se débarrasse de toute sa « bimbéloterie » (*MH*, p. 238) en affirmant que ce ne sont là que des « superstitions » (*MH*, p. 238). L'icône sacrée de la Vierge ainsi dépréciée est rabaissée, ramenée au simple statut de bibelot.

Si le philosophe s'allie à l'imposture, Xavier, lui, se rattache à la « vérité toute simple, la vérité toute nue » (MH, p. 239). Léopold veut apprendre à vivre comme Xavier. Le jeune homme devient l'exemple à suivre, un modèle de « candeur », de « pureté » et de « douce bizarrerie qui n'est peut-être au fond – et c'est cela que les Sables a compris la semaine dernière dans une sorte d'illumination – que de la sainteté » (MH, p. 239). À plusieurs reprises d'ailleurs, Xavier revêt les traits du bouc émissaire. Il endure les coups et les plaisanteries, la violence et le mépris avec une générosité et une candeur incroyables. C'est bien lui que l'on sacrifie à la fin du roman, lui qui meurt au milieu d'une foule indifférente et superficielle.

Les parallèles avec l'histoire sainte continuent de s'accumuler. Léopold erre dans les rues de la ville, « on dirait qu'il imite un homme égaré dans le désert » (MH, p. 239). Ce passage évoque Jésus dans le désert lorsqu'il appelle son Père à l'aide. Toutefois, ici ce n'est pas le Fils (Xavier) qui erre dans le désert, mais celui qui s'est attribué le rôle du père/Père (Léopold). Léopold crie d'ailleurs le nom de Xavier, partout à travers le dédale new-yorkais. Là seule réponse qu'il obtient ne provient pas du ciel, mais d'une fenêtre d'un immeuble : « Ta gueule ! » (MH, p. 239). Et cette voix n'est pas divine, mais « si humaine » (MH, p. 239).

Mais encore, lorsque Léopold se décourage dans sa poursuite de Xavier, « il s'agenouille » (MH, p. 239) dans la rue. Sa fille, qui le suit, vient alors pour lui offrir à boire et pour le prier de rentrer à la maison. Toujours sous le sceau du simulacre, le Philosophe « la repousse d'un geste théâtral » (MH, p. 239). Il accompagne son geste d'une assertion qui rappelle un épisode biblique bien défini : « Ne me détourne pas de

ma voie ! » (*MH*, p. 239). La fille O'Donahue se rapproche ici de la figure de Satan, qui tente Jésus dans le désert. Les gens dans la rue se moquent aussi du Philosophe : « Les mines et les attitudes du Philosophe [...] font rire. Ses simagrées, ses grands airs de tragédiens, sa façon de cacher son visage dans ses mains à tout bout de champ, comme terrassé par le malheur » (*MH*, p. 240). Un passant finit par lui demander s'il « répète » (*MH*, p. 240) pour un rôle. Le Philosophe prend alors conscience de son manque d'authenticité :

Il comprend qu'une fois de plus il n'a rien fait que se donner en spectacle, jouer la comédie. Son inquiétude quant à Xavier, son désir de le retrouver, l'affection qu'il ressent pour lui et qui l'effraierait presque, lui font pourtant mal comme une brûlure. Mais l'Imposture se fourre partout. Elle le suit comme son ombre, corrompt tout ce qu'il éprouve, ne lâchera de lui que des restes qui tomberont dans un cercueil (*MH*, p. 240).

D'une part, l'étude du recours à l'intertexte biblique dans le roman *Music-Hall !* met en évidence la thématique de la représentation, tout comme nous l'avons soulignée dans le chapitre précédent. Toujours, chez Soucy, la représentation sert en fait à détruire les illusions, à montrer les ficelles et à faire tomber les décors. Malgré toute sa bonne volonté et son grand cœur, Léopold ment à sa famille, à ceux qu'il aime, depuis trop longtemps. Ne sachant ni lire ni écrire, il ne travaille pas du tout sur le roman de sa vie. C'est son inauthenticité qui est critiquée, son hypocrisie qui est condamnable. D'autre part, le renvoi à l'intertexte biblique dévalue un certain rapport au sacré, du moins dans sa représentation par l'image et l'objet.

Dans *L'Immaculée Conception*, les allusions bibliques dessinent plutôt un refuge pour les personnages, refuge illusoire qui devient, en fait, une façon de nier une réalité trop difficile à accepter. Nous avons vu, entre autres, au cours de cette thèse, l'attitude

de Remoulad envers la religion. Il va jusqu'à idolâtrer une icône de la Vierge et bâtir une chapelle de ses propres mains, mais sa mémoire occultée lui voile ce qui s'est produit dans son passé en lien avec sa soif de spiritualité. Un autre personnage du même roman se cache sous le couvert de la religion, refusant de voir une réalité trop difficile à accepter. Clémentine Clément magnifie sa grossesse et se compare indirectement à la Vierge Marie. Se prétendant enceinte de Roger, son beau Capitaine des pompiers, Clémentine dénie le fait de s'être fait droguer par Roger, puis violer par un élève de sa classe, Bradette, accompagné du jeune Rocheleau, témoin plus ou moins passif de l'agression : « Elle avait rêvé que Bradette lui faisait l'amour et qu'à ses côtés, les mains entre les cuisses, Rocheleau geignait de douleur » (*IC*, p. 332).

Les renvois à l'histoire de l'Évangile se placent d'entrée de jeu sous le signe du renversement, puisqu'« [u]n instant, Clémentine envisag[e] d'écrire pour [elle]-même une Vie de Jésus, l'Évangile revu par une femme » (*IC*, p. 306). L'institutrice, lors de la fête de l'Immaculée Conception, se rend à l'église avec ses élèves. Contemplant une représentation de la Vierge Marie qui elle-même regarde son fils Jésus, Clémentine émet quelques réflexions quant à sa version de l'histoire sainte. De son point de vue, la version officielle de Jésus présente un enfant parfait et dévoué à ses parents. Elle parle de « la simplicité du Christ enfant, son obéissance filiale, son admirable docilité face aux humbles exigences des jours, portant le panier d'outils de Joseph, aidant sa mère à pétrir le pain » (*IC*, p. 303). Toutefois, « [l]e regard en biais » qu'elle jette sur le Christ bébé semble vouloir signifier autre chose selon la jeune femme. Elle brosse alors le portrait d'un Jésus égoïste, « imbu de lui-même » (*IC*, p. 303), en présentant une nouvelle version des Évangiles selon le point de vue de

Marie. La mère de Jésus serait, selon elle, la « grande oubliée des Évangiles » (*IC*, p. 303). L'institutrice s'emploie alors à lui restituer la place qui lui est due. Clémentine décrit une Vierge Marie vivant complètement dans l'ombre de son fils. Marie s'efface devant le destin extraordinaire qui lui est réservé et le suit discrètement lorsqu'il part sur les routes. Lorsqu'il fait de grands sermons, il ignore sa mère qui l'écoute au milieu de la foule, « il [n'a] qu'un regard indifférent pour elle, et ne lui adress[e] jamais la parole. Il fai[t] plus de cas d'une prostituée rencontrée un jour [...] » (*IC*, p. 305). Marie se rend d'ailleurs compte qu'elle a « été trompée » (*IC*, p. 305). Personne ne lui a jamais dit qu'il était pour mourir à cause de ses idées : « On déposait entre ses bras un cadavre martyrisé, flasque comme une grenouille dénervée, un vulgaire criminel, mort en comprenant que tout n'avait été que mensonge, qu'au moment ultime celui qu'il avait cru son père l'avait abandonné » (*IC*, p. 306). Sa mission n'a plus rien de glorieux ; le Christ passe du statut de martyr à celui de criminel. Tous, finalement, du point de vue de Clémentine, ont été dupés : Marie, qui se retrouve privée d'un fils qui l'a ignorée toute sa vie ; Jésus, dont la quête se solde par l'abandon de tous, y compris Dieu son Père, qui le laisse mourir.

En somme, dans ce passage, c'est la religion elle-même qui est bafouée. Elle apparaît comme une supercherie, une illusion, et son recours ne peut qu'être un refuge trompeur. Mais encore, la réécriture des Évangiles du point de vue de la mère thématise la duperie dont Clémentine est victime. Celui qu'elle croit son amoureux et le père de son enfant s'est en fait joué d'elle ; il l'a abusée. À l'instar de la Vierge Marie, il est plausible de croire que la jeune femme se retrouvera vite toute seule. Son beau Capitaine, présenté du début à la fin comme un homme déviant et violent, ne pourra

probablement pas assumer le rôle qu'elle lui réserve : « Ce fut soudain en elle une certitude inexplicable, viscérale, absolue. Elle posa sa main sur son ventre et sourit. L'avenir se déployait devant elle dans une vision mystique. Le capitaine l'épouserait, puisqu'elle était enceinte » (*IC*, p. 331). Ses souhaits se révèlent eux aussi des chimères, de magnifiques rêves dont elle s'illusionne.

Dans le roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, c'est le père d'Alice qui est présenté tel un Dieu. Il est auréolé d'une force mystérieuse et laisse sous-entendre aux enfants qu'il a le pouvoir d'accomplir des miracles. Le vocabulaire religieux est constamment déployé aussitôt qu'il est question de la figure paternelle. Dès l'incipit, Alice décrit le père comme une figure d'autorité et de moralité. Elle parle de la chambre où son père « commandait tout, la veille encore » (*LPF*, p. 13), de ses « ordres » (*LPF*, p. 13) et de « ses décrets » (*LPF*, p. 13) disparus subitement avec lui. Les enfants sont d'ailleurs obligés de se reporter au rouleau qui contient « les douze articles du code de la bonne maison, c'est un très joli document, qui remonte à des siècles et des siècles, avec lettrines et enluminures [...] » (*LPF*, p. 14), évocation des dix commandements de la Bible, afin de savoir quelle attitude adopter devant la disparition du père. Fort probablement ancien prêtre – les enfants trouvent au fond de l'armoire du père ses « vêtements de prêtre [...] quand il était beau gosse » (*LPF*, p. 25) –, il oblige ses deux enfants à lire les histoires des saints et à les retranscrire, « depuis [leur] enfance, à chaque jour ou presque » (*LPF*, p. 25).

À ce sujet, une première transgression de la part d'Alice quant à l'interprétation et à l'application des préceptes du père peut s'observer. La narratrice ne semble retenir

de ces histoires que le côté exotique, voire sensuel. Alice s'imagine des saints aux « barbes douces, qui allaient en sandales dans des déserts ensoleillés » (*LPF*, p. 25). Le paysage est composé « des vignes et des palmiers » et « des odeurs de jasmin et de santal, [...] transpir[ent] presque des pages » (*LPF*, p. 25). Ces histoires auraient été écrites par le père lui-même qui se voit confondu à l'image des saints : « Nous fûmes d'ailleurs longtemps à croire que ces histoires étaient les siennes et qu'il voulait nous les léguer en guise de mémoire pour nous prévenir des maladies. À supposer juste cette idée, père aurait été capable de choses miraculeuses, faire jaillir de l'eau d'un rocher, changer des mendiants en arbres, confectionner des souris avec des cailloux, et quoi encore » (*LPF*, p. 25-26). Autre transgression, Alice doute de la véracité des propos tenus par le père. Le passage témoigne ainsi de l'émergence de sa rationalité concernant les enseignements paternels. Si le frère est convaincu que le père les « a façonnés avec de la boue » quand il est arrivé sur le domaine et qu'Alice et lui sont « ses derniers prodiges » (*LPF*, p. 31), Alice affirme ne plus croire à toutes ces histoires. Elle reprend néanmoins, plus d'une fois au cours du roman, cette même idée de leur conception fabuleuse, comme si, malgré ses efforts rationnels pour penser le phénomène, la croyance l'emportait. À propos de son frère et elle, Alice raconte en effet à l'inspecteur des mines que le père les « avait pétris le même jour à la même heure exactement, il y a bien longtemps, vraisemblablement, aux dires de la religion » (*LPF*, p. 80). À la fin du roman, elle confie d'ailleurs que « les choses qu'on croit par religion et les choses qu'on croit tout court, c'est deux [...] » (*LPF*, p. 168). Même si elle ne croit pas tout ce qu'a pu dire le père, force est d'admettre que la vision qui lui a été imposée a toutefois structuré sa vie et son imaginaire. Le père donnait un sens à l'existence, il en était le « mortier » (*LPF*, p. 13). Le simple fait de se nourrir après le

décès du Père qui n'est plus là pour bénir les repas lui semble absurde : « Sans ces rites, comme ça se dit, se nourrir nous paraissait incongru, condamnable même [...] » (*LPF*, p. 28). Bien qu'Alice semble distinguer la foi et la raison – et qu'elle sous-entend que les deux attitudes ne seraient pas nécessairement incompatibles –, d'autres informations qu'elle livre laissent transparaître une sorte de désorientation quant à sa perception du réel. Alice assure, par exemple, que les histoires racontant les aventures du père se déroulent « en judée au japon dans des pays impensables » (*LPF*, p. 25). Soit le père fabulait et s'inventait des histoires abracadabrantes qu'il racontait aux enfants, soit ces derniers amalgament une série de détails et confondent les histoires. Mais peu importe, dans un cas comme dans l'autre, le réel d'Alice se voit embrouillé et ses repères disparaissent. L'éducation du père et l'imposition de sa vision religieuse aura laissé malgré tout des traces indélébiles.

Pour résumer, il appert que l'intertexte religieux sert à thématiser et à dénoncer les faux-semblants, les mensonges. Présenté comme un abri trompeur, le recours à la religion entretient des liens étroits avec la supercherie et, dans tous les exemples présentés, l'illusion se place au cœur de la réécriture biblique.

6.2.2. *Il était une fois au pays (dés)enchanté*³⁴⁰

Les allusions à différents contes se rencontrent fréquemment dans les œuvres de Soucy et, tout comme l'intertextualité biblique chez l'auteur, elles s'imposent toujours comme un renversement de la féerie. Nous avons déjà observé, lors du chapitre trois de la thèse, que le personnage d'Alice, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, se crée un monde merveilleux qui étonne en raison de la violence dans laquelle baigne son quotidien. Le merveilleux soucien semble constamment associé à la douleur, à la destruction et à la mort : « Le son du glas traversa l'air, chaussé de ses bottes de sept lieues » (MH, p. 22), « Peggy le fit étendre sur le matelas [...], à travers [lequel], princesse au petit pois, il sentait les ressorts du sommier » (MH, p. 45), « Les parts qu'il a héritées de son père, et qui fructifient depuis trente ans, sous les doigts de fée de l'Ordre [de la démolition] » (MH, p. 67), « [...] quand tu penses que la fée de la démolition s'était penchée sur le moïse de Lazare, tu peux t'imaginer de quelle gaîté de cœur il se plia au métier de son père adoptif » (MH, p. 112). Nombreuses et variées, les allusions renvoient soit à l'imaginaire des contes de fées en général (les comparaisons de certains personnages avec des princes, des princesses, des fées, etc.), soit à des œuvres particulières. Le lecteur aura notamment reconnu les clins d'œil aux contes *Le petit Poucet*, de Charles Perrault et *La princesse au petit pois*, de Hans Christian Andersen. Le titre du roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes* réfère d'ailleurs à un autre de ses contes, soit *La petite fille aux allumettes*. Dans cette

³⁴⁰ Cette partie de l'analyse reprend certains éléments que nous avons étudiés dans le cadre d'un précédent article : « Il était une fois au pays (dés)enchanté : le merveilleux inquiétant chez Gaétan Soucy », *Le Surnaturel en littérature et au cinéma*, Wydawnictwo, Uniwersytetu Śląskiego, 2018, p. 286-298.

partie de la thèse, nous nous intéresserons plus particulièrement au roman *Music-Hall !*, qui développe abondamment l'imaginaire merveilleux. Dans le but de dégager la signification générale de la réécriture des contes de fées chez Soucy, nous essayerons, entre autres, de qualifier le type de merveilleux utilisé, pour ensuite nous intéresser plus particulièrement à une figure qui émerge de cette atmosphère étrange, celle de Pinocchio³⁴¹.

« Le tout commença par une chute » (*MH*, p. 15). Ainsi commence le roman *Music-Hall !*. La formulation se rapproche du traditionnel « Il était une fois », tant apprécié des jeunes lecteurs. L'incipit permet d'entrée de jeu d'amener le lecteur dans l'univers du conte. Les temps de narration utilisés sont ceux des contes traditionnels – l'imparfait et le passé simple – et les premiers mots présentent les caractéristiques appartenant à la situation initiale du schéma narratif. En quelques brèves lignes seulement, les paramètres sont définis. L'histoire se déroule à « New York, fin des années 1920, sur un chantier de démolition³⁴² » (*MH*, p. 15). Lieu et temps sont ainsi

³⁴¹ Il aurait aussi été possible d'envisager la figure de Pinocchio comme un mythe littéraire, c'est-à-dire, comme un mythe qui naît dans et par la littérature. (Pour une définition du mythe littéraire, le lecteur peut référer au texte de Philippe Sellier : « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, *La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, p. 112-126 ; pour une distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérisé, l'ouvrage d'André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, 158 p. s'avère particulièrement éclairant.) Nous avons, pour notre part, préféré intégrer les études liées à l'intertextualité à l'intérieur de notre approche mythocritique, car elles nous semblent davantage en mesure de rendre compte de la spécificité de ce recours aux éléments des contes de fées retrouvés chez Soucy. L'étude des mythes, inévitablement, s'inscrit dans un rapport intertextuel. Pierre Brunel rappelle que le mythe se situe d'abord en dehors du texte : « [...] [L]e mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (*Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 61). Le mythe est donc pré-texte et hors texte. Mais il ne s'agit pas, dans cette section de la thèse, d'une nouvelle orientation théorique. Nous envisageons plutôt l'intertextualité comme une source secondaire supplémentaire, qui permet d'enrichir notre propos.

³⁴² La plupart des contes mettent en scène des intrigues qui se déroulent en des contrées fort éloignées et en des temps très lointains. Malgré cela, il est possible d'affirmer que New York représente l'ailleurs dans l'imaginaire soucyen. En effet, *Music-Hall !* est le seul des romans de Gaétan Soucy qui propose un lieu différent du petit village de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion ou de sa périphérie.

exposés. On y présente tout de suite également le principal personnage et l'intrigue de ce roman : Xavier, un jeune amnésique perdu au port de New York, récemment engagé chez les démolisseurs où il ne semble pas du tout à sa place. Vladimir Propp le souligne dans *Les racines historiques du conte merveilleux*, « le début d'un conte contient généralement le surgissement d'un malheur et le départ du héros³⁴³ ». Il en va ainsi pour Xavier. Dans le but de s'amuser à ses dépens, des démolisseurs le poussent au fond d'un trou sur un chantier de construction. L'apprenti dégringole au fond du ravin et sa tête percute un coffret de bois. Ce dernier contient une grenouille dont la voix mélodieuse est à couper le souffle et qui produit des numéros uniques de music-hall. Mais le batracien³⁴⁴, nous l'avons constaté précédemment, est plutôt mesquin et il place Xavier dans de pénibles situations à maintes reprises. Voilà autant d'éléments qui permettent d'envisager la piste de l'imaginaire merveilleux propre aux contes de fées, et ce, dès l'incipit de *Music-Hall* !

Cependant, dès que l'on interroge plus profondément la nature et la fonction du surnaturel chez Soucy, force est de constater que le statut du merveilleux apparaît pour le moins ambigu. En effet, le surnaturel semble constamment osciller entre le merveilleux et le fantastique. À première vue, les éléments insolites intégrés dans l'histoire se rapprochent de la féerie caractéristique du genre merveilleux. Toutefois, du point de vue de la réception, de l'effet produit, l'univers soucien se saisit sous le mode de l'inquiétude, un trait que l'on associe habituellement au genre fantastique.

³⁴³ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 63.

³⁴⁴ Il serait difficile d'ignorer le parallèle entre cette grenouille maniant adroitement la canne à pommeau et Jiminy Cricket, arborant son éternel parapluie en guise de canne, qui accompagne le *Pinocchio* dans l'imagerie de Walt Disney.

Music-Hall ! semble donc échapper à la catégorisation canonique des genres. Afin d'éclaircir cette ambivalence, il importe de rappeler succinctement les principales définitions du fantastique et du merveilleux pour dégager les critères permettant de séparer ces deux genres limitrophes et de qualifier la nature du surnaturel soucien.

Les années 1950 et 1960 voient fleurir nombre d'analyses se rapportant au phénomène du fantastique et, parmi elles, se démarque celle de Pierre-Georges Castex, dans *Le conte fantastique en France*. Pour lui, « le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle³⁴⁵ ». Roger Caillois, dans *Anthologie du Fantastique*, abonde dans le même sens en affirmant que le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption de l'insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] [L]e surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle³⁴⁶ ». Le premier critère que l'on peut dégager de ces quelques lignes concerne la façon dont s'intègre le surnaturel dans la réalité des personnages. Le fantastique est de l'ordre de la rupture de l'ordre logique. L'équilibre général de l'univers narratif est donc menacé. Roger Caillois fait remarquer qu'au contraire du fantastique, « le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence³⁴⁷ ». Autrement dit, le merveilleux, lui, juxtapose le réel et l'improbable ; il intègre l'étonnant au sein de sa réalité.

³⁴⁵ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

³⁴⁶ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8-9.

³⁴⁷ *Idem*.

Tzvetan Todorov, à qui l'on doit la reconnaissance du fantastique en tant que genre, propose quant à lui la notion d'hésitation comme critère incontournable du fantastique. Selon ce théoricien, « le fantastique occupe le temps de l'incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre des réponses, on quitte le fantastique pour entrer dans le genre voisin, l'étrange ou le merveilleux³⁴⁸ ». Même si certains critiques nuancent la position de Tzvetan Todorov, comme Irène Bessière dans *Le récit fantastique*, qui considère que l'hésitation est « faussement restrictiv[e], puisqu'ell[e] rédui[t] le fantastique à l'étrangeté extrême et au jeu du réel et de l'imaginaire³⁴⁹ », il n'en demeure pas moins que Todorov souligne, à juste titre, l'importance de l'attitude adoptée par le protagoniste confronté à une situation hors de l'ordinaire et, conséquemment, de celle choisie par le lecteur.

Or, si l'on s'appuie sur ces deux critères, soit l'intégration du surnaturel dans le réel et l'hésitation devant celui-ci, force est de constater que l'univers proposé dans *Music-Hall !* s'apparente au merveilleux, puisque personne, dans le roman, ne rejette l'idée d'une grenouille chantante ou d'une autruche « psychanalyste » (*MH*, p. 276), qui raconte ses déboires sur scène et avale des cadrans, au plus grand plaisir des spectateurs. Devant l'incroyable grenouille, le protagoniste n'hésite que quelques secondes avant d'intégrer cet élément surnaturel dans sa réalité. Voilà donc le lecteur entré de plain-pied dans le merveilleux, pourrait-on conclure, car « l'effet

³⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

³⁴⁹ Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 56.

fantastique³⁵⁰ » se dissipe aussitôt. De tels événements apparaissent plausibles aux yeux des personnages, voire logiques, compte tenu du fait que cette terre d'Amérique est sans cesse comparée à la terre de tous les possibles.

Malgré tout, le merveilleux soucien provoque un malaise : il inquiète davantage qu'il n'émerveille. Bien sûr, les contes de fées traditionnels, tels que présentés chez Charles Perrault, les frères Grimm ou Hans Anderson, par exemple, ne sont pas exempts d'angoisses, au contraire. Bruno Bettelheim soutient que les contes font comprendre au lecteur « qu'il existe des solutions momentanées ou permanentes aux difficultés psychologiques les plus pressantes³⁵¹ ». Selon lui, les contes, en raison de leurs significations apparentes et cachées, s'adresseraient autant au conscient qu'à l'inconscient de l'individu et permettraient au lecteur de lutter contre les difficultés de la vie et ses épreuves (surmonter les déceptions narcissiques, les dilemmes œdipiens, les rivalités fraternelles, développer la capacité de renoncer aux dépendances de l'enfance, affirmer sa personnalité, prendre conscience de sa propre valeur et de ses obligations morales, etc.). Le psychanalyste reproche d'ailleurs aux histoires d'aujourd'hui d'occulter des réalités troublantes, mais inhérentes à la condition humaine, comme le vieillissement ou la mort, tandis que le conte de fées traditionnel, « au contraire, met carrément l'enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l'homme³⁵² ». Le conte n'euphémise ni ne cache les réalités

³⁵⁰ Selon Tzvetan Todorov, *l'effet fantastique* se définit par « la possibilité d'hésiter » (*Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 30) entre une explication naturelle et une explication surnaturelle du phénomène insolite.

³⁵¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 17.

³⁵² *Ibid.*, p. 20.

angoissantes au lecteur, mais il fournit les outils symboliques pour pallier les difficultés, pour les négocier ou les accepter. Or, c'est là où le bât blesse. Le récit soucien met assurément en scène différentes angoisses (peur du néant, de la mort, de la solitude, etc.), mais il ne propose aucun moyen à l'imaginaire pour résoudre ces épreuves. Tout se termine mal, chez Soucy, toujours. L'espoir brille rarement pour les personnages, qui finissent, s'ils ne sont pas tout simplement morts, dépossédés et seuls.

Nous avons montré jusqu'ici que l'univers de *Music-Hall !* se présente comme un tout cohérent, fonctionnant selon ses propres règles. Or ces premières conclusions nous semblent incomplètes et insatisfaisantes en raison de l'impact produit sur le lecteur, car même s'il adhère à l'univers proposé, quelque chose cloche. En s'inscrivant sous le signe du renversement, le récit dessine un monde (dés)enchanté, et ce, principalement pour deux raisons. D'une part, Soucy fait subir une transformation majeure à l'espace initiatique « traditionnel » représenté par la forêt, qu'il inverse en le situant plutôt dans la ville. Cette stratégie influence le rapport nature/culture qui devient ainsi ambigu. D'autre part, certaines figures³⁵³ reliées à l'univers des contes, dont celle de Pinocchio, s'interprètent de façon inversée. Nous verrons que cette stratégie intertextuelle sert, entre autres, à souligner les difficultés d'adaptation des protagonistes dans un monde moderne en constants changements, un monde dans lequel ils se sentent étrangers.

³⁵³ Hormis la figure de Pinocchio qui se présente comme le double inversé de Xavier, il y a également celle de Peter Pan qui correspond au personnage de Lazare. Dans les deux cas, nous arrivons aux mêmes conclusions : le recours aux figures féériques sert, entre autres, à souligner les difficultés d'adaptation des personnages dans leur monde et à mettre en évidence le fait qu'ils s'y sentent étrangers.

Essayons d'abord de comprendre les conséquences du retournement lorsque l'espace forestier des contes de fées est remplacé par l'espace urbain. La forêt est considérée comme l'un des espaces de prédilection des contes merveilleux et elle est étroitement reliée au motif de la quête initiatique. En effet, selon Propp, « le lien du rite d'initiation avec la forêt est si solide et si constant qu'il est vrai aussi en sens inverse. À chaque fois que le héros se retrouve dans la forêt, la question du rapport du sujet donné au cycle initiatique est posée³⁵⁴ ». Toutefois, dans *Music-Hall !*, c'est plutôt la ville qui devient le lieu de l'expérience initiatique. En effet, ayant perdu ses compagnons démolisseurs, Xavier, accompagné de son incroyable grenouille, part à leur recherche. Le travail d'apprenti démolisseur représente l'un des seuls traits identitaires qui rattachent le jeune homme à la vie factice qu'il s'est inventée. Mais les rencontres qu'il fait en chemin, à travers cette nouvelle forêt de gratte-ciels, servent à lever le voile sur ses origines monstrueuses et son amnésie disparaît progressivement.

À l'instar de la forêt, New York revêt des propriétés organiques particulières, comme si la ville conservait une sorte de mémoire de l'animé. Mais le résultat de cette permutation entraîne des conséquences importantes, car elle vient inverser une partie du symbolisme associé à la forêt. Cette forêt urbaine n'a plus rien à voir avec l'Éden ou avec l'enchantement. La ville est séparée en deux. D'un côté, il y a les démolisseurs travaillant pour l'Ordre puissant de la démolition et, de l'autre, se tiennent les démolis, les expulsés, qui, du jour au lendemain, se retrouvent à la rue. Rien n'arrête le processus de démolition présenté comme totalement aléatoire et l'effacement progressif de la

³⁵⁴ Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, op. cit., p. 69-70.

ville tend vers sa destruction totale, car on y détruit pour détruire. L'atmosphère est sombre et inquiétante, ce qui donne une impression de fin du monde. La ville est « grise, d'une verticalité si oppressante » (*MH*, p. 179). Xavier, en regardant par la fenêtre de son immeuble, rêve d'espace, mais les « édifices cass[ent] le regard » (*MH*, p. 354) et leurs « angles étouffés » (*MH*, p. 354) ne mènent qu'à des « enfermements » (*MH*, p. 354). Peu à peu, cette forêt d'immeubles disparaît, devenant ainsi une forêt décimée. D'un bout à l'autre de la ville, les maisons et les immeubles s'écroulent « comme des châteaux de cartes » (*MH*, p. 16). Les façades s'effondrent, ne laissant que des trous qui défigurent le paysage. Il semble en outre impossible de sortir de la ville, puisqu'elle s'avère quasi organique, vivante, comme nous l'avons vu lors du chapitre deux. New York se présente comme « une machine à broyer les vies » (*MH*, p. 363), devenant ainsi elle-même l'ogre des contes de fées, qui avale les êtres. Elle semble vouée à s'autodétruire jusqu'à la disparition totale. En somme, l'espace de la ville, bien qu'il demeure initiatique, dessine un univers désenchanté, un monde en perte de repères, où tout ramène à la destruction et à la mort.

Intéressons-nous maintenant aux liens qui se tissent entre *Music-Hall* ! et le conte de *Pinocchio*. Comme Piégay-Gros le souligne « recourir à un intertexte, c'est toujours l'interpréter, privilégier certains aspects, en négliger d'autres³⁵⁵ ». Bien qu'il soit intéressant de constater que le personnage de Xavier se présente comme le double de Pinocchio, ce sont plutôt les digressions qu'opère le texte soucien à l'égard du

³⁵⁵ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 83.

modèle original qui nous apparaissent significatives³⁵⁶. Analyser les renversements et les déplacements relatifs au conte original et montrer en quoi Xavier se distancie de l'imaginaire collodien permettra, à notre avis, d'éclairer l'une des fonctions essentielles du recours au merveilleux chez Soucy.

Parmi les allusions au conte de Carlo Collodi, la première concerne la nature hybride du petit garçon, mi-objet, mi-humain. Pinocchio est d'abord un pantin de bois, sculpté par le menuisier Gepetto, qui réussit à accéder à un statut humain après moult aventures. Quant à Xavier, nous l'avons dit précédemment, il est la création de Rogatien Long-d'Ailes et il est constamment associé au fantoche. Il apparaît pareil à une marionnette vide qui n'a pas d'identité propre. Le deuxième invariant du conte de Pinocchio, qui met sur la piste d'une possible réécriture, concerne le mensonge. Bien que présenté comme fondamentalement bon et honnête, Xavier évolue naïvement, tout comme le petit Pinocchio, dans un monde où l'illusoire, l'artifice et la tromperie dominant. L'apprenti, nous l'avons précédemment souligné, a d'ailleurs une peur bleue des « acteurs, qui sont des appareils à mentir, machines à tromper » (*MH*, p. 243). Même lui doit avouer que la langue, souvent, lui « men[t] toute seule » (*MH*, p. 160) et qu'il est heureux de raconter des histoires qui « commence[nt] par une vérité qui ne [sont] pas entièrement [des] mensonge[s] » (*MH*, p. 30), soulagé de pouvoir « mentir en disant la vérité » (*MH*, p. 31). Voilà pourquoi, inquiet des conséquences physiques

³⁵⁶ Il s'agit ici d'apprécier la *flexibilité* du matériau mythique, pour reprendre la terminologie de Pierre Brunel. La flexibilité du mythe réfère aux modulations, aux fluctuations, mais aussi, à la capacité de résistance du mythe dans les textes.

que pourraient avoir certains mensonges, Xavier a « le réflexe de se tâter le nez, pour vérifier » (*MH*, p. 44).

Par ailleurs, l'une des premières épreuves du Pinocchio de Collodi est la faim. Alain Montandon le souligne, « Pinocchio est un bon vivant qui aime bien manger, boire et dormir. Sa gourmandise est notoire et il rêve de cave de sirops et de bibliothèques de nougat. La vie lui apprendra à maîtriser l'irrésistible pulsion orale [...]. Maîtriser sa voracité innée, c'est aussi maîtriser la voracité en général et celle qu'on projette sur les autres³⁵⁷ ». Pinocchio se présente comme un être avide ; à l'inverse, Xavier se caractérise plutôt par sa frugalité. Non seulement l'apprenti ne mange pratiquement pas, mais il dort très peu. Xavier semble plus ou moins attiré par la gent féminine. Sa relation avec Peggy Sue relève davantage de l'amour fraternel. Présenté comme totalement dissocié de son corps et de ses instincts, il est marqué du sceau de la privation et du manque. Son régime strict et les carences découlant de sa transformation auront raison de lui. Quelques minutes avant de mourir, Xavier se réfugie dans une ruelle où il s'émeut devant des garçons jouant aux billes et un chiot qui jappe et court en tous sens. Devant cette scène idyllique, il prend conscience que sa vie est un échec : il n'aura pas su comment vivre dans ce monde.

Si le conte collodien montre l'adaptation de la marionnette Pinocchio au monde des humains et à celui des adultes, force est d'admettre que Xavier, lui, a échoué à s'adapter. Il est constamment rejeté du monde dans lequel il vit. Harcelé, malmené,

³⁵⁷ Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : Le petit prince, Pinocchio, Le magicien d'Oz, Peter Pan et L'histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001, p. 80.

battu par ses compagnons de travail, Xavier subit l'humiliation dès qu'il pose le pied dehors. Il ne peut pas passer près d'un groupe d'enfants sans devenir aussitôt leur souffre-douleur. Ces mêmes gamins sur lesquels Xavier s'attendrissait quelques secondes auparavant deviennent ses persécuteurs : « Les enfants formèrent un cercle railleur autour de Xavier. Il arrivait à pic, car on commençait justement à s'ennuyer le bout, à pousser des billes. Se distraire au spectacle d'une déconfiture sur deux pattes, il y avait pire pour tuer le temps [...] » (*MH*, p. 386). Prenant conscience de l'égoïsme des gens et de leur méchanceté, Xavier, à bout de forces, abandonne la lutte. Il se rend sur l'un des chantiers de démolition de la ville, celui-là même où la foule s'est rassemblée pour attendre Marie Piquefort, et dégringole une fois de plus au fond d'un ravin : « Que fais-tu là, au juste ? demanda Ariane. J'en finis, se contenta-t-il de répondre » (*MH*, p. 389). Xavier, en quête de bonheur et de beauté, n'aura connu que la souffrance.

En bref, malgré les ressemblances entre Xavier et Pinocchio, concernant notamment leur nature hybride, leur statut d'objet, de création, et leur prédilection pour le mensonge, il appert que Soucy métamorphose l'enjeu principal du conte collodien. Selon Alain Montandon, dans *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, le conte de Pinocchio raconte, entre autres, l'histoire de l'adaptation du pantin au monde des humains, mais aussi celle du passage du monde de l'enfance – caractérisé par les désirs impétueux et les « instincts irrationnels et anarchiques³⁵⁸ » – à celui des adultes, avec ses responsabilités, ses règles et l'acceptation des conséquences de nos actes. Par sa

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

réécriture, Soucy inverse la morale du conte original en présentant un personnage incapable de s'adapter à son monde, un monde cruel et injuste dans lequel la naïveté, la bonté et l'innocence de Xavier n'ont ni leur place ni leur raison d'être. Soucy met en scène des personnages qui échouent dans leur passage de l'enfance au monde adulte³⁵⁹.

Au terme de cette partie, il importe finalement de rappeler que le merveilleux proposé par l'univers soucien, se déploie sur le mode du désenchantement. La nature du surnaturel dans cette œuvre demeure ambiguë et les définitions « classiques » des genres ne parviennent à qualifier que partiellement la présence de l'insolite. Nous avons également constaté que, contrairement à la forêt initiatique « traditionnelle » des contes de fées, personne dans *Music-Hall !* ne ressort transformé positivement de la forêt urbaine. La ville se dresse, monstrueuse, tout comme l'est Xavier. Ils sont un amalgame inquiétant de nature et de culture et cette hybridité, dont l'origine repose sur une transgression, ne semble pouvoir les mener qu'à leur perte. Nous avons enfin souligné que le recours à la figure de Pinocchio esquisse une vision particulièrement pessimiste du monde, renversant ainsi l'une des interprétations essentielles proposées par le conte original collodien, dans lequel le progrès et le monde adulte revêtent des valeurs positives. En raison de ces subversions et de ces renversements, il est possible de conclure que le recours à l'intertexte des contes de fées souligne les difficultés d'adaptation du personnage gravitant dans un monde instable de même que le sentiment d'étrangeté ressenti relativement à cet environnement hostile qui ne peut que rejeter l'individu.

³⁵⁹ Xavier, Lazare, Alice et Remouald incarnent tous, chacun à leur façon, cet échec.

Conclusion

L'objectif poursuivi dans ce dernier chapitre consistait à mettre en évidence les différentes traces mémorielles qui composent le texte soucien. Nous les avons appréhendées comme une façon de répondre à un impératif de l'imaginaire désirant atteindre une forme de complétude. Trois stratégies textuelles ont retenu plus particulièrement l'attention, puisqu'elles semblaient toutes se présenter comme un moyen de pallier les insuffisances mémorielles des protagonistes souciens, servaient à approfondir la compréhension de l'œuvre en général et amenaient à reconstruire le fil des événements dans les nombreuses intrigues racontées de façon fragmentaire et livrées telles des énigmes. Nous nous sommes intéressée, dans la première partie, aux stratégies du paradigme indiciaire ainsi qu'à la mise en abyme. L'image de la ruine s'est invitée une fois de plus et nous a amenée à penser ces deux stratégies comme des vestiges, des empreintes disséminées un peu partout dans le texte comme des fragments de sens complémentaires de la mémoire défaillante des protagonistes des œuvres. Dans les deux cas également, nous avons souligné le rôle essentiel du narrateur dans le processus de reconstruction des intrigues. Dans la deuxième partie, nous avons orienté l'analyse sur différentes récritures relevées dans les œuvres de Soucy. Sous le mode du renversement, les intertextes bibliques et merveilleux permettent de combler certaines lacunes dans la mémoire incomplète des personnages ou de fuir une réalité trop difficile. Dans les deux cas, l'intertextualité permet également d'offrir au lecteur des clés indispensables pour l'approfondissement des œuvres en général, essentiellement sur le plan de l'identité des personnages. De façon plus spécifique, il est apparu que le recours à un intertexte biblique dessinait une conception religieuse se définissant par l'illusion et le mensonge. C'est d'ailleurs par le thème de la représentation que les

œuvres souciennes dénoncent le caractère illusoire et trompeur d'une vision de la religion comparée à une vaste supercherie. La réécriture des contes de fées aura permis quant à elle de réfléchir au malaise existentiel vécu par les personnages. De façon générale, nous pouvons donc conclure que l'intertextualité soucienne éclaire le fossé qui se creuse entre le sujet soucien et l'univers dans lequel il se meut. Les difficultés d'adaptation des individus à leur environnement se sont manifestées tout au long de cette étude et force nous est de conclure que l'imaginaire soucien trahit ce sentiment d'étrangeté que l'homme peut ressentir lorsqu'il habite un monde qui ne lui ressemble pas.

CONCLUSION

Au terme de cette exploration de l'imaginaire soucien, le temps est venu de croiser tous ces résultats et d'en dégager les particularités. L'objectif de cette thèse, rappelons-le brièvement, consistait à réfléchir sur la dimension mythique de l'œuvre de Gaétan Soucy, dont nous avons senti la présence. Le constat à l'origine de cette étude reposait sur la récurrence d'images relatives à la destruction, qui occupent ses œuvres. Les espaces décrits nous semblaient dévastés, démolis. Les corps, eux, nous apparaissaient marqués par ce même anéantissement ; des corps brisés, défaits, morcelés. Identités et mémoires paraissaient se conjuguer de la même façon, en s'abreuvant aux images liées à l'effacement et à la disparition. Pourtant, malgré cette thématisation de la mort, l'œuvre soucienne rayonne d'une lumière, d'une puissance et d'une force de vie obsédante qu'il était difficile d'expliquer. Par l'étude des dynamismes symboliques structurant l'imaginaire soucien, nous avons donc cherché à cerner les composantes d'une écriture se nourrissant, selon nous, d'une tension entre l'éclatement et la complétude.

Dans la première partie de la thèse, nous avons identifié et défini quelques-unes des images caractérisées par la fragmentation. Il s'agissait, en premier lieu, d'étudier

la façon dont le corps se présente chez Soucy. Qu'il soit monstrueux, considéré comme un contenant vide, un habit trop grand ou fait de viande, le corps soucien, d'une part, met en évidence l'impuissance du sujet contre le temps qui passe et, d'autre part, apparaît comme séparé de l'esprit. De nombreux passages sont sans équivoque sur ce point. Le protagoniste soucien prend conscience que « [s]on corps et son esprit [est] d'un seul tenant désormais disloqué. Désormais déchiré entre son esprit affolé, qui cour[t] comme une souris dans sa roue, et son corps épuisé qui cri[e] famine, sommeil, pitié. Les deux parts qui f[ont] de lui lui-même [...] dev[iennent] aussi étrangères l'une à l'autre que peuvent l'être un poulpe et un escabeau » (*MH*, p. 178-179). Corps et esprit se disjoignent, l'Unité se scinde, l'être se divise. En somme, l'analyse des corps morcelés, en ruine, a permis de constater que la majorité des images constellent autour du schème diaïrétique (séparer) du *Régime Diurne* durandien, qui « correspond à un régime d'expression et de raisonnement philosophiques que l'on pourrait taxer de rationalisme spiritualiste³⁶⁰ ». Nous avons effectivement observé chez Soucy cet « effort de "discrimination", de "dissociation"³⁶¹ » entre esprit et matière. L'un des enjeux de son écriture concerne les questionnements existentiels relatifs à la vie et à la mort. Gilbert Durand précise que l'obsession de la distinction caractéristique des structures héroïques se rapporte au « grand problème spiritualiste, à savoir "ce qui subsiste de l'homme après la mort", ce qui constitue le véritable soi, élément immortel de l'être humain³⁶² ». Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans les œuvres étudiées, la valeur accordée au corps se ramène à ce qu'il évoque de fugace et de

³⁶⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 203

³⁶¹ *Idem*.

³⁶² *Ibid.*, p. 204.

temporaire. Le corps soucien, nous l'avons vu, s'apparente à un « cadavre en sursis ». La seule voie significative, qui fait Sens, chez Soucy, se trouve dans l'élévation de l'esprit.

Les réflexions sur la représentation du corps dans l'imaginaire soucien ont également mis en relief les difficultés d'adaptation des individus à leur environnement, une hypothèse qu'il nous a été possible de vérifier dans un second temps. Les espaces de la dévastation, regroupés autour de trois images structurantes (la ruine, le chaos et les ténèbres), révèlent un environnement hostile et menaçant pour les protagonistes. Si la ruine éclaire le désordre du monde, les espaces organiques, eux aussi, en soulignent la perte de sens. L'espace soucien retourne alors à l'état de chaos, entraînant ainsi une séparation entre le sujet et le monde dans lequel il se meut. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater que les espaces ténébreux trahissent le désir d'accéder à une sacralité perdue. Déconnecté de son corps, dissocié de son environnement, le sujet soucien s'inscrit véritablement sous le signe de la fragmentation et du morcellement. Privé de repères fixes et de toute attache, il déambule dans son monde à la recherche de son identité. Sa mémoire apparaît elle-même labyrinthique en fonctionnant comme un lieu égarant. Qu'elle soit occultée, (dé)composée ou kaléidoscopique, la mémoire soucienne est défailante, non fiable. Marqué par l'incomplétude et le manque, le langage utilisé par certains protagonistes pour rendre compte de cette mémoire incomplète s'avère lui aussi teinté de l'image de la ruine. Toutefois, il a également été démontré que le personnage soucien se caractérise, entre autres, par le désir de (se) raconter. Le statut du récit chez Soucy occupe ainsi une place privilégiée, voire sacrée. Les mots deviennent l'ultime refuge.

En bref, il se dégage de la première partie de notre thèse que l'une des images qui surdéterminent l'imaginaire soucien s'avère bel et bien la ruine. Cette dernière n'imprime pas sa marque uniquement à l'espace, puisqu'elle grave autant ses traces sur les corps, la mémoire et l'identité des personnages. Les corps, les espaces et la mémoire ne sont pas présentés dans leur forme d'origine : les corps sont rafistolés ou abîmés, les espaces sont usés ou détruits, la mémoire est à demi effacée, incomplète. Ils font partie de « l'après », participant ainsi d'un imaginaire de la fin. Corps, espaces et mémoires ont volé en éclats, ont explosé, soufflant jusqu'à l'identité des personnages sur leur passage. Ils se présentent comme les fragments, les vestiges, les morceaux qui subsistent après l'éclatement, débris que l'on ramasse après toute catastrophe. Ils sont les survivants, marqués du sceau indélébile de l'explosion qui a détruit une partie de la chair du corps, du monde et du texte. L'image de la ruine symbolise les angoisses liées au temps qui passe et qui condamne l'être et le monde à disparaître.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons plutôt interrogé certaines des images liées à l'Unité, qui s'imposent également dans l'imaginaire soucien. L'étude de la dualité des corps et des espaces a permis de mettre en lumière le besoin de complétude, d'union et de communion qui cherche à contrebalancer l'imaginaire diurne, dont les images convergent autour du schème de la fragmentation, de la séparation. Durand le souligne, il existe une autre voie pour l'imaginaire afin de combattre les angoisses liées au temps : « [L]a duplicité perme[t] l'euphémisation de la mort elle-même³⁶³ ». Nous avons identifié en ce sens les archétypes de l'androgynie

³⁶³ *Ibid.*, p. 220.

et du fils, le symbole du double de même que les images se rapportant à la *coincidentia oppositorum* et à l'inversion. Ces images représentent autant de moyens pour l'imaginaire de suppléer la *Spaltung* diurne. Les espaces de la représentation, saisis comme des doubles du réel, ont aidé, quant à eux, à mieux cerner la critique que Soucy fait du monde en pourfendant sa dimension superficielle et factice. La réalité, dans le monde soucien, est source d'insatisfaction et de déception. Il y a toujours un manque à pallier, des trous à remplir. L'indice et la mise en abyme remplissent ce rôle sur le plan du fonctionnement du texte, en venant compenser une langue et une mémoire lacunaires. L'intertextualité joue sensiblement le même rôle. En s'inscrivant sous le mode du renversement, l'intertexte merveilleux devient inquiétant et dessine plutôt les contours d'un monde désenchanté. L'analyse de l'intertexte biblique, quant à elle, fait ressortir les mêmes thèmes que ceux qui sont associés aux espaces de la représentation. La religion, dans ce qu'elle présente d'institutionnalisé, apparaît comme un théâtre, un simulacre, une vaste supercherie. Malgré la récurrence de termes et de thèmes à connotation religieuse, le sacré semble perdre son sens. La répétition du nom des lieux (Saint-Aldor-de-la-Crucifixion) dans toutes les œuvres, les nombreux personnages de prêtres, de religieuses, les icones de la Vierge, les fêtes qui rythment le calendrier (importance de l'Immaculée Conception), les rituels, les thèmes du pardon, de la faute et du remords revenant d'une intrigue à l'autre, voilà autant d'éléments qui relèvent de la mise en scène, du simple décor en carton papier. Ils fonctionnent en fait comme de simples signes dénués de sens. Le sacré soucien n'apparaît donc pas là où l'on pensait le trouver de prime abord. L'une de nos hypothèses, rappelons-le, concernait une forme de désacralisation à l'œuvre dans l'imaginaire. Mircea Eliade le souligne, si l'univers est en proie à une désacralisation, l'expérience de la spatiotemporalité ne peut être la

même. Le retour du même ne peut donc pas s'interpréter au sens eliadien du terme.

Dans une société non religieuse,

la répétition vidée de son contenu religieux conduit nécessairement à une vision pessimiste de l'existence. [...] Lorsqu'il n'est plus un véhicule pour réintégrer une situation primordiale, et pour retrouver la présence mystérieuse des dieux, lorsqu'il est désacralisé, le Temps cyclique devient terrifiant : il se révèle comme un cercle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l'infini³⁶⁴.

Le temps cyclique ainsi que les éléments religieux (institutionnalisés), dans l'imaginaire soucien, se distancient de leur dimension sacrée, puisque l'Origine, éclatée, ne peut se réactualiser. L'éternel retour devient alors davantage le véhicule d'une forme de ressassement ou trahit certaines obsessions. S'il apparaît comme « [d]éfinitivement désacralisé, le Temps se présente comme une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort³⁶⁵ » et non plus comme un temps régénérant et créateur. Le personnage soucien piétine, tourne en rond et erre dans son espace-temps, en proie à la nostalgie d'une Origine irrémédiablement inaccessible.

Et pourtant, le lecteur l'entend, un vestige de sacralité persiste dans les profondeurs de l'imaginaire soucien, comme un léger battement de cœur qui rythme l'œuvre. Il nous apparaît, après cette traversée de l'imaginaire, que les tensions entre les images de la fragmentation et celles de la complétude rendent compte d'un thème universel et archaïque : le retour à l'Unité primordiale. Si notre piste de départ concernait le thème mythique de la quête des Origines, force nous est de constater, à l'issue de ce voyage, qu'il serait plus juste de parler chez Gaétan Soucy d'une

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

prédominance du thème de retour à l'Unité primordiale, témoignant d'un sentiment de complétude inhérent à toutes nostalgies des Origines. Mircea Eliade, lorsqu'il décrit « le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"³⁶⁶ », identifie l'idée de perfection des commencements « ab origine, *in illo tempore*³⁶⁷ ». Et cette perfection semble indissociable de l'idée d'Unité, de Totalité qui imprègne les mythes d'Origine. Chez Soucy, l'Origine, sans disparaître complètement, s'efface, s'abîme ou se morcelle. On ne peut dès lors que remarquer la tendance des images à rejoindre une forme d'Unité, de complétude. Bien que s'en rapprochant, il ne s'agit pas ici d'un mythe de l'Unité primordiale. Le retour à l'Unité primordiale s'apparente plutôt à un thème mythique susceptible de se retrouver dans des mythes plus particuliers comme celui du paradis perdu ou ceux qui impliquent l'androgynat par exemple. À l'instar de Max Bilen, nous pensons que certaines thématiques, en raison de leur portée exemplaire et universelle, se rapprochent du mythe :

[...] [D]ans le cas d'un texte poétique exemplaire (c'est-à-dire un texte qui permet une référence ininterrompue à tous les textes d'un même auteur), on se trouve, en général, en présence de thèmes tels que la révélation de l'ineffable, l'aspiration à une métamorphose de condition, l'affranchissement des déterminations spatio-temporelles [...]. Or, ces aspirations, figurées par des métaphores ou par des situations singulières, évoquent la remontée à l'origine, la descente aux enfers, la nostalgie du paradis, le passage d'un mode d'être à un autre, thèmes mythiques par excellence³⁶⁸.

Et à cette liste de thèmes mythiques exemplaires, il faudrait, selon nous, assurément ajouter celui du retour à l'Unité primordiale.

³⁶⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

³⁶⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 64.

³⁶⁸ Max Bilen, « Comportement mythico-poétique », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 347.

En aspirant à la Totalité, les images liées à la complétude signalent une nostalgie de l'Unité. Le corps, les espaces, la mémoire rendent compte d'une séparation d'avec l'Origine et entretiennent des liens avec l'identité incertaine des personnages. L'identité problématique, dans l'imaginaire soucien, est engendrée d'abord et avant tout par des difficultés relatives au contexte familial. Décrite elle aussi comme une Unité qui vole en éclats, la famille, ou parfois l'enfance, devient une sorte de paradis perdu pour les protagonistes souciens qui tentent d'y accéder de nouveau, en recréant le sentiment de complétude, d'Unité intrinsèque à toute Origine. La multiplication des images relatives au dédoublement et à la *coincidentia oppositorum* incarne autant de tentatives d'accéder à l'Unité. Mais les tentatives se révélant, dans l'univers soucien, le plus souvent infructueuses ou trop éphémères, l'imaginaire compose avec l'état de nostalgie qui accompagne la prise de conscience d'une impossibilité de participer complètement à la Totalité. Eliade soutient à ce sujet que

[d]'un certain point de vue, on peut dire que nombre de croyances impliquant la *coincidentia oppositorum* trahissent la nostalgie d'un Paradis perdu, la nostalgie d'un état paradoxal dans lequel les contraires coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse Unité. En fin de compte, c'est le désir de recouvrer cette Unité perdue qui a contraint l'homme à concevoir les opposés comme les aspects complémentaires d'une réalité unique. [...] Avant de devenir les concepts philosophiques par excellence, l'Un, l'Unité, la Totalité constituaient des nostalgies qui se révélaient dans les mythes et les croyances, et s'exhaussaient dans les rites et les techniques mystiques³⁶⁹.

Dans les œuvres souciennes, l'image de la ruine, omniprésente, actualise les réflexions liées à l'éclatement de l'Unité primordiale, au désir de retour et à l'eschatologie, tout en rendant compte de la nostalgie qui compose la trame principale. Le déploiement d'un imaginaire ruinforme sous-tend inévitablement une réflexion sur la part

³⁶⁹ Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, op. cit., p. 176-177.

manquante, l'absence et l'éclatement qu'implique toute perte ainsi que sur le sentiment nostalgique qui peut en résulter. Au terme de cette étude, nous tenterons d'esquisser une définition de la nostalgie qui hante littéralement l'imaginaire soucien.

L'imaginaire soucien : un récit nostalgique

Malgré un usage courant de l'adjectif « mélancolique » dans la critique francophone actuelle³⁷⁰ lorsqu'il s'agit de caractériser le récit contemporain, nous avons retenu, pour notre part, celui de « nostalgique », et ce, principalement pour deux raisons. D'abord, c'est plutôt la notion de nostalgie qui est utilisée dans les études sur le mythe³⁷¹. En outre, différentes lectures sur le sujet nous ont permis de déterminer que, même si la mélancolie et la nostalgie renvoient toutes deux à une certaine forme de tristesse, elles diffèrent grandement l'une de l'autre³⁷². En effet, le sentiment mélancolique s'apparente, du point de vue pathologique, à la dépression telle qu'on la conçoit aujourd'hui. Selon la théorie psychanalytique, la mélancolie survient lors d'un processus de deuil lié à la perte de quelque chose ou de quelqu'un. Le sentiment

³⁷⁰ À ce sujet, il est possible de consulter, entre autres, les ouvrages de Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 231 p., de Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, op. cit.* et de Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser, *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usage de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, 2000, 341 p.

³⁷¹ À ce sujet, il est possible de consulter, entre autres, les ouvrages de Mircea Eliade, *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions, op. cit.* et d'André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque, op. cit.*

³⁷² Au sujet des distinctions à faire entre les deux termes, nous avons notamment consulté les ouvrages suivants : Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, 662 p. ; Yves Hersant, *Mélancolie : De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005, 972 p. ; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Saxl Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p. ; André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Campagne première, 2007, 287 p. et Barbara Cassin, *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? : Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Autrement, 2013, 147 p.

nostalgique, quant à lui, se rapporte également à l'idée d'une séparation, d'une rupture d'avec un moment ou un lieu, mais cette perte n'est pas nécessairement définitive :

Mais la nostalgie présente une particularité qui la distingue radicalement de toutes les autres formes de mélancolie, celles qui suivent un deuil, une rupture amoureuse, le ratage d'un concours ou quelques déboires professionnels. Dans la nostalgie, l'objet n'a pas disparu, il est seulement mis à distance, il n'est pas foncièrement irrécupérable. La relation du sujet à son désir nostalgique crée un dédoublement de son objet : la figure du pays lointain est attirante, idyllique, surinvestie, elle rend grincheux³⁷³.

L'objet perdu mis à distance, parce que lointain, devient en conséquence fortement idéalisé. Ce serait donc en raison de cette difficulté à atteindre la perfection que naîtrait le sentiment nostalgique. L'omniprésence de la duplicité dans l'imaginaire soucien traduit ce désir d'atteindre l'idéal perdu, mais sa satisfaction demeure bien éphémère et le réel trop souvent déçoit.

Soulignons aussi que l'histoire étymologique des termes « mélancolie » et « nostalgie » abonde également dans le sens d'une distinction importante à établir entre les deux. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le terme « mélancolie » est une transcription du grec *melankholia*. Le premier élément du terme, *melas*, renvoie à ce qui est sombre, noir. Le second, *kholia*, dérivé de *kholê*, renvoie à la bile, à l'encre de la seiche, ou poison de certaines plantes ou serpents, ou encore au courroux. À travers l'histoire, on utilise le terme « mélancolie » pour décrire un état « allant de la tristesse profonde à l'inquiétude, et même à la folie ou au délire. L'idée de tristesse finit par prévaloir sur celle de dépit, d'irritabilité et de folle

³⁷³ André Bolzinger, *Histoire de la nostalgie*, op. cit., p. 221-222.

rêverie³⁷⁴ ». L'étymologie du substantif « nostalgie » nous apprend pour sa part que ce terme résulte de la combinaison de *nostos* et d'*algos*, mots grecs signifiant respectivement « retour » et « le mal, la souffrance ». Toutefois, *nostos* dérive également de *nesthai*, qui se traduit par « revenir ou retourner chez soi », et contient une racine indo-européenne, dont le sens premier est « le retour heureux et le salut³⁷⁵ ». Après l'analyse des dynamiques structurant l'imaginaire soucien, l'idée du retour à quelque chose, ou vers quelque chose, nous apparaît incontournable.

En définitive, les différentes lectures réalisées dans le cadre de cette recherche nous permettent d'avancer que la nostalgie se comprendrait comme un état – pour le moins ambivalent – causé par un désir inassouvi – éprouvé comme un vide ou, du moins, un manque – de retourner ou d'accéder à un espace-temps jugé transcendant, supérieur à celui dans lequel naît cette exigence. L'insatisfaction ressentie par le sujet soucien le pousse donc constamment à désirer un état de complétude, de communion, qui demeure somme toute inaccessible ou qui ne peut être accessible que de façon intermittente. Cette écriture nostalgique nous semble également partager des traits communs avec le concept d'écriture archaïque, développé par André Siganos. Ce dernier identifie trois images primordiales qui entraînent la rêverie nostalgique originaire – la Montagne, la Forêt et le Labyrinthe – et qui mettent en scène certaines situations primordiales particulièrement archaïques – le face-à-face avec l'animal, l'égarement, la rencontre avec le sacré et la quête initiatique. Ces archétypes

³⁷⁴ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 3 vol., p. 2184.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 2394.

engendrent inévitablement la rétrospection et la régression par des rêveries orientées vers l'enfance, vers l'Origine, pouvant aller jusqu'à la nostalgie d'un état pré-langagier où l'Homme se confond avec l'animal. La régression touche aussi la langue elle-même, puisque l'écriture qui aspire à l'archaïque met de l'avant une volonté de nommer l'innommable, va jusqu'à désirer le chant, la musique, le cri des animaux, comme alternative au langage, jusqu'au silence caractéristique du renoncement de soi. Nous avons retrouvé, chez Soucy, ce désir de parcourir le temps à rebours, jusqu'à l'indifférenciation :

Et au centre de ce monde, de cette cathédrale que les flammes élevaient, resplendissait le visage de la Vierge aux Partitions. Il la voyait. Elle riait comme une jeune fille à qui on présente l'enfant qu'elle vient de mettre au monde, tout étonnée de la joie d'aimer. Et Remouald s'abandonna à ce rire. *Il se retrouvait enfin en cet instant d'avant le temps, cet instant qui avait précédé le début du temps pour lui, où Remouald n'était rien, où personne n'était encore personne.* Ce temps d'avant le temps où il était couché dans un berceau et où sa mère se penchait vers lui en riant. Toute une vie ne parvenait pas à effacer ce rire, à effacer le souvenir qu'il avait été l'objet de cette joie, il le comprenait enfin. Il comprenait que ce rire était la Mémoire même, et que le crime qu'il expiait, c'était, avant tout autre, celui d'avoir voulu oublier (*IC*, p. 287-288, l'auteur souligne).

Peut-être est-ce même l'image de la ruine, à l'instar des archétypes retenus par Siganos, qui détiendrait ce pouvoir d'orienter les rêveries de l'imaginaire dans la voie nostalgique ?

L'autre concept opératoire important chez Siganos et qui va de pair avec les nombreux procédés de répétition que l'on retrouve dans l'écriture archaïque est la spirale : « L'écriture archaïque se déploie en spirale, figure qui, à la fois, se retourne sans cesse sur elle-même, mais va de l'avant par l'avancée constitutive du dis-cursus

empilant des orbes de plus en plus signifiants³⁷⁶ ». Paradoxalement, cette nostalgie d'un état d'avant le langage tente tant bien que mal de s'exprimer par l'écriture, donc par un langage structuré. C'est à partir de cette tension que se crée l'écriture nostalgique. La spécificité de cette écriture mémorielle réside dans le contrat de lecture qu'elle implique, car le texte ne dit pas seulement ce qu'il dit. Son intérêt se trouve dans cet au-delà du langage. D'un point de vue formel, le texte se referme sur lui-même dans une sorte de circularité qui semble reproduire le même. Pourtant, le récit est davantage spiralaire, car il ouvre sur une métamorphose, sur un changement d'ordre ontologique. En d'autres termes, l'écriture archaïque est une écriture *passive*, car elle ne reflète pas le moi écrivant; elle est *affective*, car elle se situe davantage du côté de la compréhension et non de l'intellection, elle est d'ailleurs souvent *cryptée* et nécessite une exégèse; elle est *immédiate*, puisqu'elle permet d'accéder au temps mythique nécessaire à toute initiation; c'est une écriture mémorielle *régressive*, une écriture du retournement et de la rétrospection, qui échappe au temps commun par la remontée aux origines de la vie et de l'histoire, tant individuelle que collective et qui débouche parfois sur la métamorphose animale ou insectiforme. En somme, l'écriture archaïque fait appel à une première nostalgie, celle d'une oralité originare, supérieure à l'écriture, car expression pure du mythe. En conséquence, il serait intéressant, dans des recherches ultérieures, d'approfondir en quoi le récit soucien participe à cette nostalgie de l'archaïque. Tout comme Siganos, nous pensons qu'il y a bel et bien un récit nostalgique qui cherche à se faire entendre dans les œuvres littéraires parues

³⁷⁶ André Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. IX.

récemment et il doit être questionné, car sa persistance éclaire assurément l'identité du sujet contemporain ainsi que les rapports qu'il entretient avec le monde qui l'entoure.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ÉTUDIÉES

SOUCY, Gaétan, *L'Acquittement*, Montréal, Boréal, 1997, 123 p.

SOUCY, Gaétan, *L'angoisse du héron*, Montréal, Le lézard amoureux, 2005, 61 p.

SOUCY, Gaétan, *Catoblépas*, Montréal, Boréal, 2001, 100 p.

SOUCY, Gaétan, *L'Immaculée Conception*, Montréal, Boréal, 1999, 342 p.

SOUCY, Gaétan, *Music-Hall !*, Montréal, Boréal, 2002, 391 p.

SOUCY, Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, 182 p.

ÉTUDES SUR GAÉTAN SOUCY ET SON ŒUVRE

ABRAHAM, Luc, « Entretien avec Gaétan Soucy : confidences sur l'écritoire », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 1-13.

ANDRON, Marie-Pierre, « L'extrême dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », dans Marie-Lyne PICCIONE (dir.), *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême. Actes des colloques organisés par le Centre d'Études canadiennes de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, décembre 1999 et décembre 2001*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2003, p. 195-203.

ASSELIN, Viviane, « *L'Acquittement* de Gaétan Soucy balbutie-t-il ? », dans Mélanie CARRIER et Maude POISSANT (dir.), *Carrefour de lectures littéraires. État de la jeune recherche littéraire*, Québec, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (Interlignes), 2006, p. 97-114.

ASSELIN, Viviane, *Lieux de subversion : pour une métalecture de L'Acquittement de Gaétan Soucy*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, 110 p.

ASSELIN, Viviane, « S'acquitter de la convention narrative : le lecteur floué par le récit », dans Camille DELTOMBE et Aline MARCHAND (textes rassemblés par), *Cahier du CERACC, n° 3 : Le lecteur, enjeu de la fiction. Actes de la journée d'étude tenue le 11 juin 2005 en Sorbonne, juin 2006 [en ligne]*.

- BIRON, Michel Biron, « Autour de quelques morts », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, (71) 1999, p. 407-412.
- BORDELEAU, Francine, « Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 13-15.
- BOIVIN, Aurélien, « Compte rendu de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* ou la métaphore du Québec », *Québec français*, n°122, 2001, p. 90-93.
- CAMPION, Blandine, « Répondre à l'appel des voix intérieures », *Lettres québécoises*, n° 90, 1998, p. 20-21.
- CHAILLOU, Aurore, *Stratégies identitaires et littéraires dans l'oeuvre de Farida Belghoul et de Gaétan Soucy*, mémoire de maîtrise, États-Unis, Université du Texas, 2005, 126 p.
- CHASSAY, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 224 p.
- CHASSAY, Jean-François, « Le grotesque au coeur de la tragédie. Le rire malgré tout dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy », dans Józef KWATERKO (dir.), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan/Université Paris 13, Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires (Itinéraires et contacts de cultures, 36), 2006, p. 143-155.
- CHASSAY, Jean-François, « Ruser avec la mort », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 597-602.
- CHASSAY, Jean-François, « Seul, trois fois plutôt qu'une », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, (58) 1994, p. 215-219.
- CLAVET, Martin, *La monstruosité comme figure du handicap dans Music-Hall ! de Gaétan Soucy*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2018, 116 p.
- CORRIVEAU, Hugues, « Hôtel, pierres de lune et spectacle », *Lettres québécoises*, n° 109, 2003, p. 23-24.
- DESMEULES, Georges et Christiane LAHAIE, « De quelques personnages enfants », *Québec français*, n° 122, 2001, p. 80-82.
- DESLAURIERS, Camille, « La visiteuse », suivi de « Analyse du double dans *L'emprise* de Gaétan Brulotte », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1995, 151 p.

- FOUQUET, Ludovic, « Partage du visible : la place du spectateur dans quelques spectacles du FTA 2001 », *ETC*, n° 55, 2001, p. 28-31.
- GERVAIS, Bertrand, « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, n° 77, 2001, p. 384-393.
- GRÉGOIRE, Monique, « Gaétan Soucy : l'histoire d'un premier roman », *Nuit blanche*, n° 57, 1994, p. 30-33.
- HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 93-118.
- HELLOT, Marie-Christiane, « Du risque, du réconfort... et de la pertinence de monter *Les Bonnes* et *Catoblépas* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 101, (4) 2001, p. 93-98.
- LANGEVIN, Francis, *Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain*, thèse de doctorat, Rimouski, Université du Québec à Rimouski (en association avec l'Université Charles-De-Gaulle, Lille 3), 2008, 337 p.
- LAPLANTE, Laurent, « L'univers de Gaétan Soucy : des repères récurrents, un parcours toujours neuf », *Nuit blanche*, n° 74, 1999, p. 10-11.
- LAVALLEE, Virginie, *La femme sujète [sic] et l'homme en mutation : un dialogue entamé. Une étude de la sexuation dans quatre romans québécois contemporains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2008, 118 p.
- LEMELIN, Daphnée, *Une identité individuelle. L'énonciation du narrateur enfant dans Le souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009, 92 p.
- LÉPINE Stéphane, « Le vert paradis des amours enfantines », *Liberté*, vol. 48, n° 4, (274) 2006, p. 48-52.
- MARCHAND, Marc-André, *Des singularités narratives comme manifestations d'une problématisation de l'autorité narrative chez Magini, Yergeau et Soucy. Enjeux et jeux d'écriture dans trois romans contemporains québécois*, mémoire de maîtrise, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2011, 96 p.

- MAROIS, Sylvain Marois, « Le lézard amoureux », *Nuit blanche*, n° 104, 2006, p. 12-14.
- PARÉ, Yvon, « François Beauchemin, Serge Patrice Thibodeau, Gaétan Soucy », *Lettres québécoises*, n° 123, 2006, p. 30-32.
- PICCIONE, Marie-Lyne, « Quand l'iconoclasme s'égare : *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy », dans Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Espaces humains, 12), 2007, p. 159-164.
- ROBERT, Lucie, « Cryptes et révélations », *Voix et images*, vol. 27, n° 2 (80), hiver 2002, p. 353-360.
- SAUVAGE, Emmanuelle, « Gaétan Soucy. *La petite fille qui aimait trop les dictionnaires* : portrait d'une lectrice », dans Gerardo ACERENZA (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, Les éditions David (Voix savantes, 25), 2005, p. 67-84.
- SERAGENT, Julie, « Cet amour inéluctable », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 16-17.
- SERAGENT, Julie, « Du roman qui erre, à l'ordinaire, à l'extraordinaire... », *Lettres québécoises*, n° 76, 1994, p. 26-27.
- SOUCY, Gaétan, « Autobiographie approximative », *Lettres québécoises*, n° 97, 2000, p. 11-12.
- SOUCY, Gaétan, « La petite fille à la torche », *Liberté*, vol. 48, n° 2, (272) 2006, p. 34-35.
- SOUCY, Gaétan, « Le pardon vit aux dépens de celui qui l'écoute », *Liberté*, vol. 41, n° 4, (244) 1999, p. 101-106.
- WEBER, Leigh Ellen, *Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec*, mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 2010, 136 p.
- XANTHOS, Nicolas, « Déjouer : imaginaires de la fiction romanesque dans *Les Failles de l'Amérique* et *L'Acquittement* », *Intermédialités*, n° 9 (printemps 2007), p. 59-78.
- XANTHOS, Nicolas, « Fiction du contemporain : d'une structure énigmatique et de sa pensée du temps », dans Marie-Christine WEIDMANN-KOOP (dir.), *Le Québec à*

l'aube du nouveau millénaire : entre tradition et modernité, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 325-334.

XANTHOS, Nicolas, « Les retours de Saint-Aldor : réflexions sur la transfictionnalité des lieux chez Gaétan Soucy », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec / Rennes, Nota bene / Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 231-247.

XANTHOS, Nicolas, « Le vaste plan et l'incompréhension du pêcheur : forme et signification de l'énigme dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3 (87), 2004, p. 111-130.

XANTHOS, Nicolas, « *Music-Hall !* de Gaétan Soucy », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 359-377.

OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, 192 p.

ASSELIN, Guillaume, *Entropologiques. Métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 18.

AUGER, Marc, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003, 135 p.

AZIZA, Claude (dir.), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978, 203 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 214 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, 409 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1996, 471 p.

BAUDOUIN, Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, A. Colin, 1972, 302 p.

BELLO-MARCANO, Manuel, « Avant-Propos. Le songe circulaire : pour comprendre les ruines », *Société*, 2013/2, n°120, p. 5-11.

- BÉGIN, Richard et André HABIB, « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 5-6.
- BÉGIN, Richard, « "[...] d'un temps qui a déjà servi" : l'imaginaire des ruines de Bruno Schulz à Wojciech Has », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 27-36.
- BERTRAND, Dominique, *L'horrible et le risible*, Paris, Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour, 2001, 228 p.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, 256 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2010, 477 p.
- BIRON, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, 315 p.
- BOLZINGER, André, *Histoire de la nostalgie*, Paris, Campagne première, 2007, 287 p.
- BONNEVILLE, Josée (dir.), C.-H. Grignon, G. Guèvremont, A. Laberge, Ringuet, A. Rivard. *Trois Visions du terroir*. Montréal, XYZ éditeur, 2008, 276 p.
- BOUCHARD, Gérard, *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Boréal, 2014, 230 p.
- BOUCHER, Monique, *L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota bene, 2005, 320 p.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 294 p.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 642 p.
- CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009, 253 p.
- CASSIN, Barbara, *La nostalgie : quand donc est-on chez soi ? : Ulysse, Énée, Arendt*, Paris, Autrement, 2013, 147 p.

- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 466 p.
- CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 2000, 818 p.
- CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, 372 p.
- CHASSAY, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 220 p.
- CHASSAY, Jean-François, « L'imaginaire de la fin » *Spirale*, n° 228, 2009, p. 110-111.
- CHEN, Ying, *Immobile*, Montréal, Boréal, 1998, 156 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- CLICHE, Anne Éline et GERVAIS, Bertrand (dir.), « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », *Figura*, n° 2, 2001, 194 p.
- DALLEAU, Stéphanie, *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, thèse de doctorat, La Réunion, Université de La Réunion, 2014, 338 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, 247 p.
- DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, 403 p.
- DESPRÉS, Éline, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure de l'éthique*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 515 p.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2001, 978 p.
- DION, Robert, « Écriture contemporaine : Présentation », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 7-11.

- DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendhal, 1996, 262 p.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, 362 p.
- DURAND, Gilbert, *L'âme tigrée. Les pluriels de la psyché*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, 224 p.
- DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme : les structures figuratives de roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1961, 251 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968, 128 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 247 p.
- ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971, 335 p.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1964, 181 p.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, 312 p.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, 279 p.
- ÉMOND, Maurice, « Les approches thématique et mythocritique », *Québec français*, n° 65, 1987, p. 88-91.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, 1960, 127 p.
- FOUCART, Jean, « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », De Boeck Supérieur, *Pensée plurielle*, 2010, n° 24, p. 45-61.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 89 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

- GERVAIS, Bertrand, « À qui la faute? Marques de corruption et signes de la fin chez Hawthorne », conférence donnée à Aix-en-Provence, 2003.
- GERVAIS, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 207 p.
- GERVAIS, Bertrand, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes, Logiques de l'imaginaire tome III*, Montréal, Le Quartanier, 2009, 227 p.
- GERVAIS, Bertrand, « Le labyrinthe de l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, vol. 6, 2002, 66 p.
- GERVAIS, Bertrand, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 63-72.
- GERVAIS, Bertrand, Jean-François CHASSAY et Jean-François CÔTÉ, *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, 200 p.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, 304 p.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 534 p.
- GLIGOR, Adela, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Montréal/Angers, Université de Montréal/Université d'Angers, 2008, 438 p.
- GRANDBOIS-BERNARD, Estelle, *Fantômes dans la ville. Récits de la survivance et du retour dans les représentations artistiques contemporaines de la ville*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 149 p.
- HAMEL, Jean-François et Virginie Harvey, *Le temps contemporain : maintenant la littérature*, Montréal, UQAM, *Figura*, n° 21, 2009, 174 p.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, 231 p.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, 268 p.
- HERSANT, Isabelle, « Ana Mendieta : l'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 81-88.

- HERSANT, Yves, « Penser la mélancolie », dans *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 511-776.
- HUGLO, Marie-Pascale, Éric MÉCHOULAN et Walter MOSER, *Passions du passé : recyclages de la mémoire et usage de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, 2000, 341 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion (Champs, n° 123), 1974, 392 p.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1995, 304 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Denoël, 1992, 181 p.
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Éditions du Pont Royal, 1964, 320 p.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Saxl FRITZ, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, 738 p.
- KWATERKO, Józef, *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, 198 p.
- LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Boucherville, Fides, 2002, 281 p.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques d'Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1992, 311 p.
- LAPORTE, Céline, *La Transgression dans Dracula de Stoker et Frankenstein de Shelley : infection du corps et de l'esprit humains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009, 102 p.
- LAPRÉE, Raymond et Christian R. Bellehumeur (dir.), *L'imaginaire durandien : enracinements et envols en terre d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2013, 269 p.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), « Le dire-monstre », *Tangence*, n° 91, automne 2009, p. 5-10.

- MAKARIUS, Michel, « Les pierres du temps : archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 75-80.
- MANSUY, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, Librairie José Corti, 1967, 381 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait, essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, p. 194 p.
- MARCOTTE, Hélène et Metka ZUPANČIČ (dir.), « Présence du mythe dans la littérature francophone contemporaine », *Tangence*, n° 101, 2013, 147 p.
- MERCIER, Andrée et Marion KÜHN (dir.), « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, 141 p.
- MONTANDON Alain, Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : *Le petit prince, Pinocchio, Le magicien d'Oz, Peter Pan et L'histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001, 230 p.
- MORENCY, Jean, *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, 2005, 551 p.
- MORENCY, Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche, 1994, 258 p.
- MORENCY, Jean, Jeanette M. L. DEN TOONDER et Jaap LINTVELT, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, 360 p.
- MORIN, Christian, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, hiver 2002, p. 91-98.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 121-129.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, 2001, 308 p.
- NAUD, Julien, *Structure et sens du symbole. L'imaginaire chez Gaston Bachelard*, Montréal, Bellarmin, 1971, 232 p.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, 1984, p. xvii-xlii.

- OUELLET, François, *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Nota bene, 2002, 154 p.
- OUELLET, Pierre, *HORS-TEMPS. Poétique de la posthistoire*, Québec, VLB éditeur, 2008, 378 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, 484 p.
- RANK, Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, 189 p.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 3 vol., 4304 p.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene, 1999, 331 p.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, 428 p.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, *La farcissure. Intertextualités au XVII^e siècle*, p. 112-126.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein*, Paris, C. Bourgeois, 1971, 314 p.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, 399 p.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, 158 p.
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, 238 p.
- STEVENSON, Robert Louis, *Le Cas étrange du D^r Jekyll et de Mr Hyde*, Paris, Magnard, 2001, 179 p.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 206 p.
- TAROT, Camille, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte, 2008, 911 p.

- THOMAS, Jean-Pierre, *Essai de mythanalyse de l'imaginaire québécois au XXe siècle (1916–1945) à partir de textes romanesques représentatifs*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003, 451 p.
- THOMAS, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipse, 1998, 319 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 187 p.
- TREMBLAY, Nicolas, « L'effondrement du temps progressif », *Lettres québécoises*, n° 132, 2008, p. 51.
- VEDRINE, Hélène, *Les grandes conceptions de l'imaginaire : de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 159 p.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.
- VOYER, Marie-Hélène, *En terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2014, 349 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, PUG, 2002, 275 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 1981, 127 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, PUF, 2003, 127 p.
- XIBERRAS, Martine, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'université Laval, 2002, 178 p.